

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Italiana



CRISIS POLÍTICA EN EL CANZONIERE DE PETRARCA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María José Rodrigo Mora

Bajo la dirección de la doctora

María Hernández Esteban

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-370-6

© María José Rodrigo Mora, 1994

TESIS DOCTORAL

CRISIS POLÍTICA EN EL *CANZONIERE* DE PETRARCA

AUTORA: MARÍA JOSÉ RODRIGO MORA
DIRECTORA: MARÍA HERNÁNDEZ ESTEBAN

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ITALIANA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

-1994-

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.

| | | |
|------|---|-----------------|
| I- | <i>ACTITUDES CRÍTICAS ACERCA DE LA "POLÍTICA" DE PETRARCA.</i> | <i>Pág. 1</i> |
| | <i>Notas</i> | <i>Pág. 22</i> |
| II- | <i>DOS TESTIMONIOS EPISTOLARES DE LA CRISIS (Semiles, X, 2 y Posteritati)</i> | |
| | 1- Estrategias de la memoria | <i>Pág. 25</i> |
| | 2- Naturaleza y tiempo | <i>Pág. 38</i> |
| | 3- Modelos espaciales y decadencia | <i>Pág. 47</i> |
| | 4- Incertidumbre interpretativa y <i>Fortuna</i> | <i>Pág. 66</i> |
| | 5- El ideal político de un literato | <i>Pág. 75</i> |
| | <i>Notas</i> | <i>Pág. 90</i> |
| III- | <i>CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LOS POEMAS POLÍTICOS</i> | |
| | 1- La redacción Correggio | <i>Pág. 103</i> |
| | 2- El contexto literario | <i>Pág. 127</i> |
| | 3- Razones de la presencia del tema político | <i>Pág. 140</i> |
| | 4- El soneto 27 y sus conexiones con los de amistad y con el tríptico antiaviñonés | <i>Pág. 147</i> |
| | <i>Notas</i> | <i>Pág. 177</i> |
| IV- | <i>LAS TRES CANCIONES CIVILES</i> | |
| | 1- Particularidades métricas en función del tema | <i>Pág. 190</i> |
| | 2- El principio y el final: indicios sobre los destinatarios | <i>Pág. 207</i> |
| | 3- Los escenarios de la política | <i>Pág. 229</i> |
| | 4- Guerra y coordenadas temporales | <i>Pág. 255</i> |
| | 5- La imagen de los otros | <i>Pág. 280</i> |
| | <i>Notas</i> | <i>Pág. 294</i> |
| V- | <i>PRESENCIA DE DANTE: LOS TRES SONETOS ANTIABIÑONESES</i> | <i>Pág. 307</i> |
| | <i>Notas</i> | <i>Pág. 336</i> |
| | <i>BIBLIOGRAFÍA</i> | <i>Pág. 341</i> |

PRESENTACIÓN

Il viaggiatore verrà in vano da lontana terra a cercare con meraviglia divota la stanza armoniosa ancora dei canti celesti del Petrarca. Piangerà invece sopra un mucchio di ruine coperto di ortiche e di erbe selvatiche.

Foscolo "Le ultime lettere di Jacopo Ortis"

Esta tesis ha sido elaborada en los alrededores de Arquà, punto de peregrinación tal vez obligado para aquellos que admiran en la poesía de Petrarca la sublimación de un canto que por sus perfectas correspondencias internas y por su unidad temática, ha sido glorificado para siempre. Si Montaigne afirmaba que el verdadero espejo de nuestros pensamientos es el curso de nuestra vida, a una poesía que celebra las sutiles diferencias de los más leves estados de ánimo, pero que carece de "historia", le correspondería un valor igual a cero en el caso de que a través de ella se intentase vislumbrar una aventura humana insertada en una determinada época. La tumba al aire libre, y ligeramente elevada sobre unos pilares, de la plaza de Arquà, no sería sino la mistificación arquitectónica más idónea para quien escribió sin observar la tierra.

A finales de la década anterior se sentía un cierto desasosiego al constatar cómo y en qué manera se trataban algunos de los aspectos del *Canzoniere*, o ciertas actitudes del poeta en cuanto a autor-personaje. No se podía saber aún que las débiles señales de revuelta que con intermitencia se verificaban en los últimos tiempos, estaban por transformarse en una rebelión rigurosamente filológica. La publicación de los libros de Marco Santagata, *Per*

moderne carte y *Frammenti dell'anima*, el primero en 1990 y el segundo dos años más tarde, no han cambiado los objetivos de esta tesis, nacida de la insatisfacción a la que antes aludíamos, pero han corregido en profundidad el método y la perspectiva de nuestro acercamiento a los poemas políticos. No entraremos ahora en detalles sobre las novedades que han introducido estos estudios en la exégesis de los *Fragmenta*, porque las páginas que siguen están diseminadas de citas, de comentarios y de algunas modestas puntualizaciones a esta nueva forma de entender la poesía de Petrarca.

Tampoco debe ser un hecho muy corriente que durante el curso de elaboración de una tesis doctoral sobre un argumento en cierto sentido tan asentado y tradicional se hagan públicas obras transcendentales, y numerosas. Otro aspecto de Petrarca ha sido objeto también de admirables estudios. La *Vita di Petrarca*, de 1987, y *La città dell'uomo*, publicado en 1992, de Ugo Dotti, han ampliado la visión sobre el poeta como hombre verdaderamente preocupado por su tiempo, y como pensador de quienes Machiavelli o Montaigne serían insignes deudores.

El concepto sobre la poesía de Petrarca está sufriendo serias transformaciones, se aseguraba que había sido impermeable a la tradición inmediata, a Dante y a los poetas realistas, y, en cambio, el retorno a los presupuestos más puros del análisis filológico, ha puesto en evidencia una imagen diametralmente opuesta a la que la crítica positivista nos había legado. De ello nos ocupamos en la primera parte de este trabajo, reduciendo la exposición de las distintas opiniones al objeto que nos atañe: la vertiente política del *Canzoniere*.

En las bibliografías más autorizadas se sigue citando como ensayo fundamental sobre los poemas políticos el que fue publicado

por Momigliano, en los años treinta, y lo es desde el momento que culmina y sintetiza lo que se venía pensando desde De Sanctis, como veremos en las páginas dedicadas a las diferentes actitudes de la crítica respecto al tema, sin embargo lo que deseamos resaltar ahora es el poco interés que han suscitado unas rimas que parecen querer romper con la unidad, hoy corrientemente admitida, del *Canzoniere*.

La ambigüedad del poeta a la hora de expresar su cosmovisión sobre unos acontecimientos, que parecían querer desmoronar las bases en las que se había sustentado la sociedad hasta aquel convulso momento histórico que fue la primera mitad del *Trecento*, la transmitió a sus lectores con innumerables testimonios, entre los que destacan dos epístolas, una dirigida a su amigo de la infancia, Guido Sette, y otra a todos aquellos que, tal vez, oirían hablar de él en el futuro. Gianni Villani las ha publicado juntas en un pequeño volumen con el título *Lettera ai posteri*, pero que incluye tanto la famosa *Posteritatt* como la *Seniles X, 2*, con una nueva traducción al italiano, que es la que utilizamos en el segundo capítulo de nuestra tesis.

La lectura de ambas cartas permite profundizar en la crisis personal que afectó al poeta a partir de los años cincuenta, y que fue decisiva tanto para su historia íntima, y para el reflejo de ésta en su obra, en el *Secretum* o en el *Canzoniere*, como para su actitud frente al mundo que le rodeaba. En una traza con vigor apocalíptico la inevitable trayectoria hacia la decadencia de una sociedad que ha olvidado sus verdaderos puntos de referencia; en la otra deja inconcluso un autorretrato ideal. Ambas se complementan y explican, en parte, su silencio lírico en vulgar respecto a los argumentos políticos a partir de aquellos mismos años.

IV

Un silencio relativo, porque cuando tomó la decisión de poner en orden sus poesías, cuando por primera vez dotó de una estructura interna articulada a su libro, y preparó una copia para Azzo Correggio, entre 1356 y 1358, los poemas políticos ocuparon un importante lugar, estratégicamente situados entre los amorosos, y allí permanecieron en las sucesivas fases de elaboración de la obra, hasta el momento de la muerte de su autor.

Petrarca seleccionó con cuidado los argumentos políticos que podían entrar a formar parte de su autobiografía lírica. Cada una de las siete rimas dedicadas al tema podría ser el paradigma en clave poética de un acontecimiento o de una situación social que tocaba muy de cerca a todos y cada uno de los miembros de la Italia de mediados del siglo XIV. El proyecto de una cruzada, la de 1333, las luchas intestinas entre la nobleza romana, que habían reducido a la antigua capital del Imperio a un montón de tristes ruinas, o las interminables guerras entre los señores de Italia. Y, por último, antes del silencio, la invectiva contra la corte papal de Aviñón, contra la sede usurpadora, que había privado a Roma del legítimo derecho de ser el centro espiritual del mundo. Siete poesías, cuatro sonetos y tres canciones, a las que con frecuencia se les ha negado o su diversidad respecto a las amorosas o su función dentro de la sintagmática general del *Canzoniere*. Acercarse a ellas supone el descubrimiento de una de las múltiples facetas del fundador de la lírica moderna, ligada a su obra latina y al *Africa*, pero sobre todo, unida a su epistolario, a las cartas polémicas y políticas que irán apareciendo también en nuestra tesis como complemento imprescindible para la comprensión de actitudes que sólo en apariencia son contradictorias.

I- ACTITUDES CRÍTICAS ACERCA DE LA "POLÍTICA" DE PETRARCA

Recientemente se ha producido un interesante movimiento, dentro de la crítica petrarquista, que ha puesto en cuestión dos de las tesis fundamentales en las que se han sustentado la gran mayoría de los estudios llevados a cabo a partir de los años cuarenta. Como ya anunciaba Santagata en su libro *Dal sonetto al Canzoniere*, publicado en el no tan cercano 1979, la interpretación rígida y parcial de la famosa fórmula continiana acerca de la "monotonalidad" de Petrarca había sido revisada a fondo tanto por Suitner, con la puesta en evidencia de las huellas de la tradición estilnovista en las rimas vulgares, como por Trovato, que había sacado a la luz en ellas la memoria escondida de Dante¹.

La segunda tesis que era necesario superar, y que estaba quizá más enraizada en la visión global de la crítica, era la enunciada por Bosco en 1946: el Petrarca *senza storia*, que, por otra parte, estaba en perfecta sintonía con el concepto de sistema adoptado por Contini para definir la unidad estilística del *Canzoniere*², a lo que Santagata respondía de modo contundente:

*La dimensione storica è dietro il Canzoniere; ignorarla significherebbe cadere nel tranello dell'autore, soccombere all'incanto di un testo che di se stesso non pare avere memoria*³.

En realidad la negación de la "historia", concernía no sólo a la lírica del *Canzoniere* o los escritos latinos o a la génesis y plasmación concretizada del conjunto, sino a la *natura di uomo*⁴, del poeta, con todas las implicaciones subsiguientes para la posterior

evaluación de la totalidad o de parte de su obra. En los versos en vulgar se rebatía que hubiese la más mínima concesión al pensamiento, Petrarca ni siquiera formalmente había adoptado el lenguaje técnico-filosófico del *Dolce stil nuovo*, así como tampoco, excepción hecha de los sonetos morales, había introducido en su cerrado sistema el léxico o el tono de los predecesores realistas⁵. El axioma *Dante vs Petrarca* era válido, por lo tanto, no sólo en cuanto a la forma, sino sobre todo en relación al contenido, al mensaje poético. La presencia de poemas políticos en la sintagmática del *Canzoniere* no era catalogada como una desviación inexplicable a la norma, era simplemente negada. Si tras *Il planto all'Italia* de Fulvio Testi, o en el Leopardi de *All'Italia*, o en el *Epigrafe per i caduti di Marzabotto* de Quasimodo, latía la poesía civil de Petrarca⁶, se debía a que estos poetas habían sabido reelaborar las mínimas transgresiones normativas y transformarlas en otra materia, con la cual se asemejaban sólo en la utilización de ciertos recursos estilísticos, en el ritmo o en la atmósfera de ensoñación y melancolía. Petrarca era un poeta absoluto pero incompleto. Absoluto porque las variaciones sobre el mismo tema agotaban la fenomenología amorosa, incompleto porque, al contrario que Dante, no había abierto fisuras interpretativas; de la arquitectura de su *Canzoniere* el otro estaba totalmente excluido. En la ficción de los *Fragmenta* no existían maestros, la tradición clásica era un "modelo", y no se escuchaba otra voz que no fuera la suya, sublime aunque monótona, que hablaba consigo mismo y de sí mismo.

La fuente más excelsa para la defensa de la posición que niega que en el interior del *Canzoniere* se desarrolle una "historia" en su doble vertiente, en cuanto a enlace con la tradición inmediata y en lo relativo a la polifonía de intereses, incluyendo en ésta los

políticos, se sitúa a mediados del siglo pasado, en el *Saggio critico sul Petrarca* de Francesco De Sanctis, aunque para él la supuesta monotonía es una acusación falaz, puesto que lo que se halla en el *Canzoniere* es, en cambio, la inconstancia, el paso sin continuidad de una situación a otra, siempre a la búsqueda del efecto plástico vacío de sentimiento. La causa es que en Petrarca hay una poética preestablecida sólo para la forma, pero por lo que respecta al contenido no sospecha siquiera que existan reglas. Actitud que se radicaliza en el aspecto civil, encarnación del poeta oportunista, que según el momento político y la ocasión más propicia, se adhiere a la causa imperial o a la republicana, al tirano o al tribuno.

(. . .) il torto del Petrarca (. . .) è di non essere abbastanza immerso nella realtà politica, di guardarla da lontano, senza confondervisi e senza parteciparvi ma dandosi tutta l'apparenza d'un'appassionata partecipazione; onde nasce quel fattizio e rettorico, che ti rivela un'ispirazione poco seria, in gran parte letteraria.'

Como puntualiza Sapegno en la introducción al ensayo de De Sanctis, dicha opinión se encuadra dentro de la polémica romántica suscitada contra la tradición humanista, para la cual Petrarca era el paradigma de la ruptura inicial entre la cultura y el sentimiento político, entre el ciudadano y el literato, era el símbolo de una época de servidumbre y de decadencia, falta de ideales y mermada de pasiones, preocupada únicamente en perseguir la belleza de la forma¹. Severo juicio reafirmado en el desmonte sistemático de la monografía de Alfred Mézières, *Pétrarque, étude d'après de nouveaux documents*, publicado en París en 1867, cuyo principal defecto era, según De Sanctis, el vano intento de buscar una

ampliación de la imagen más allá de los límites impuestos por el *Canzoniere*, porque:

*Togliete il Canzoniere, e il Petrarca sarebbe stato un personaggio noto a' dotti e agli eruditi, ma non sarebbe mai divenuto un personaggio popolare presso ogni gente civile, non sarebbe mai salito a universalità di fama.*⁹

Y el *Canzoniere* para De Sanctis es *il giornale dell'amore*¹⁰, no un libro, ni un poema unitario, sino el periódico donde se plasman día a día los inestables cambios de un espíritu débil y agitado.

Si bien con mayor sensibilidad hacia el Petrarca lírico, Foscolo en sus cuatro ensayos, publicados en inglés en Londres en 1823, había mantenido la misma actitud por lo que respecta a la evaluación de la totalidad de la obra diciendo que, si no hubiese sido por el *Canzoniere*,

*(. . .) gli altri meriti letterari del grand'uomo non sarebbersi ricordati con tanta gratitudine.*¹¹

No obstante, asevera Dotti comentando el segundo ensayo dedicado a la poesía de Petrarca, el retrato que emerge de las páginas foscolianas es "histórico" al menos por tres razones. En primer lugar porque descubre en la poesía del *Canzoniere* la primera formulación "moderna" de las pasiones eternas del hombre. Después, por la atención que presta a la forma, y por último porque funde al humanista con el poeta, abriendo así el camino para que la futura crítica pudiese reconstruir el conjunto de la experiencia vital de Petrarca¹². Pese a que la condena moral, aunque aún no tan drástica como la emitida por De Sanctis cuatro decenios más tarde,

hacia la lejanía y la ambigüedad demostradas por Petrarca en la práctica de su vida cotidiana, está ya claramente delineada en Foscolo:

*Il Petrarca nato in esilio, e nutrito per propria confessione in povertà, e qual uomo destinato a servire in corte, venne di anno in anno arricchito dai grandi; intanto che, posto in termini da poter ricusare nuovi favori, a ciò alludeva con la compiacenza inevitabile a quanti o per caso o per industria o per merito sfuggirono a penuria ed umiliazione.*¹³

Cortesano, por lo tanto, aunque la alta estima de la que gozaba por parte de los poderosos le permitía no sólo servirles y aumentar el prestigio de la corte en la que el errabundo poeta habitaba en un determinado momento, sino que además, para Foscolo, habría sido el asesor cultural de tiranos *potentissimi e crudelissimi* como los Visconti, Galeazzo habría fundado la Universidad de Pavia aconsejado directamente por él.¹⁴

Dotti, reflexionando acerca de las palabras del poeta revolucionario que juzga al poeta humanista, y coincidiendo plenamente con la afirmación hecha por Santagata manifiesta:

*(. . .) dietro l'immobile cristallo della parola e del ritmo del Petrarca pur esiste una "storia"; ed essa è la storia dell'uomo e del suo destino.*¹⁵

Añadiendo que Foscolo percibió la pasión humana y la problemática latente en el interior del verso petrarquista. En efecto, a pesar de la profusión de ornamentos en el estilo o de la espiritual elevación del pensamiento, para él la poesía de Petrarca nunca

parece ni ficticia ni fría, *appunto perché sgorgò dal cuore*¹⁶. Aunque ello no le impide lamentarse del abuso y de la repetición de antítesis e hipérboles en el *Canzoniere*, y de la excesiva y superficial imitación de la que han sido objeto, y que Salvator Rosa supo sintetizar con agudeza admirable en el verso de sus *Satire*

Le metafore il sole han consumato.

Considerado el primer ensayista moderno y burgués, del que el máximo exponente de la crítica del *Risorgimento*, Francesco De Sanctis, sería deudor no siempre reconocido, Foscolo medita acerca de la poesía del *Canzoniere* con el fin de indagar sobre su propia poética, y si Dante es el modelo a seguir en tanto que su lírica y su figura son la personificación más alta del compromiso civil, vate de la poesía nacional y religiosa, Petrarca es el poeta de las pasiones individuales susceptibles de ser sublimadas, y por consiguiente potencialmente utilizables como ejemplares en lo social¹⁷. El *Canzoniere* es según la afortunada definición de Santagata, un libro que enseña a hacer poesía¹⁸, y Foscolo es tal vez el primer poeta que acoge la lección con reflexivo y clarividente sentido crítico.

La fina sensibilidad de la percepción foscoliana halla su confirmación en las lecciones de estética que por aquellos mismos años llevaba a cabo Hegel, y que después de su muerte fueron publicadas por su alumno Heinrich Gustav Hotho. El filósofo agudamente observó que la fama que la historia había concedido a los escritos vulgares de Petrarca se debía a que en ellos, por primera vez, se entraba en abierta contraposición con el concepto del amor que había imperado entre los romanos, caracterizado, en especial en los tiempos de la república, por ser un goce circunscrito a la esfera de lo sensual, lo que explicaría en parte la no elección

del código lingüístico latino como vehículo de la expresión amorosa:

(. . .) *benché egli ritenesse i suoi sonetti come un gioco e sperasse fama dai suoi poemi ed opere in latino, è divenuto immortale proprio per questo amore della fantasia, che sotto il cielo italiano si è affratellato con la religione nel fervore artistico del cuore.*¹⁹

El mismo impulso amoroso que fue el punto de partida para Dante aunque, puntualiza Hegel, en éste se transmutó en sentimiento religioso hacia Beatrice, reservando la energía artística para erigirse, en la *Commedia*, en juez del mundo. En lo referente al estilo, resalta la autocomplacencia del lenguaje petrarquista, donde la finalidad de lo que se predica no se sitúa fuera del enunciado: *è l'esprimersi stesso a costituire la soddisfazione*²⁰. En la lírica de Petrarca no es necesario un ambiente exterior descrito históricamente, puesto que lo que interesa es el movimiento del espíritu. Luego, es posible afirmar que la evaluación romántica de su poética fue fundamentalmente positiva, cuando no estaba mediatizada por los urgentes intereses políticos que movían a los críticos italianos de la época. Nos preguntamos cómo hubiera valorado Hegel los poemas políticos si hubiera hecho un análisis minucioso del *Canzoniere*. Lo único que se puede responder es que, en el sistema hegeliano, el Estado y la obra de arte nacen del mismo principio, son manifestaciones del espíritu relacionadas entre sí de manera indisoluble.

Carducci y Ferrari, en 1899 omiten, excepción hecha de algún aislado comentario, los escritos de Foscolo y de De Sanctis. La conversión de un ensayo sobre Petrarca en un manifiesto del

realismo no armonizaba con la meticulosidad textual de Carducci, escribe Contini en la presentación a la nueva edición de *Le Rime*²¹. Biagioli y Leopardi han sido los únicos comentaristas verdaderos, en lo que Carducci y Ferrari denominan la "cuarta edad" de la historia crítica de *Le Rime*, es decir, en el siglo XIX. De Biagioli subrayan la pretensión de acercar el *Canzoniere* a la tradición literaria del *Trecento*, mientras que de Leopardi recuerdan la intención de comentarlo como hacían los antiguos griegos y latinos con sus propios autores y de hacerlo accesible, según declaraba en una carta fechada el 13 de septiembre de 1826 al editor Stella de Milán, *anche per le donne, e, occorrendo, per li bambini, e finalmente per gli stranieri*. Despiadados los dos comentaristas concluyen que:

*Il primo è un apologista, ed ha pur troppo delle apologie la verbosità e la contumelia che disgusta. Il secondo è uno scoltaste, secco e inutile in più d'un luogo.*²²

Es evidente que el panorama general de la crítica, en especial la producida por los que a su vez cultivaban la poesía, era un mar algo agitado. Foscolo buscaba la esencialidad de la poética del "otro" escritor como base inspiradora para la propia, y alcanzaba a ver en la, sin duda para él que pertenecía a la *l'età di Dante*, lejana sensibilidad de Petrarca la parte oculta que confluía en un cierto ritmo pasional común para ambos. Su lectura está más en consonancia con la imagen que el receptor actual pueda tener, o sea menos partidista y parcial, que la propuesta por De Sanctis, a pesar de la declaración de rechazo de superestructuras eruditas, por parte de este último.

Leopardi, en cambio, emite un juicio decididamente

desfavorable del *Canzoniere*, como se constata en las cartas dirigidas al editor Stella, en las que se negaba a escribir la introducción que éste le había pedido. Promulgó, además, la *noia* mortal y el desasosiego de tener que poner notas a un poeta que a fuerza de ser imitado ha acabado por parecerle un imitador²³. Opiniones negativas que no mantendrá luego por cuanto atañe a la poesía política. En una carta a Giordani del 19 de febrero de 1819 afirma que:

(. . .) *se alcuno m'interrogasse qual composizione mi paia la più eloquente fra le italiane, risponderei senza indugiare: le sole composizioni liriche italiane che si meritino questo nome, cioè le tre canzoni del Petrarca, "O aspettata", "Spirto gentil", "Italia mia".*²⁴

Carducci, por su parte, perteneciente a la denominada *età di Petrarca* hace profesión de fe del rigor filológico desde la primera línea de la *Prefazione* en la que declara que todo comentario de un escritor clásico ha de tener como referente el texto, y ofreciendo, junto a Ferrari, un aparato de notas insuperable si tenemos en cuenta el nivel de conocimientos textuales existentes en la época.

La severa evaluación de De Sanctis respecto a las líricas de carácter político recogidas en el *Canzoniere*, es revisada parcialmente por Attilio Momigliano a mediados de los años treinta, ya que, dejando por ahora a un lado el compromiso personal del poeta con la situación social de su tiempo, el hecho es que tanto *Italia mia* como *Spirto gentil* han sido, a lo largo de toda la tradición literaria, centro de un género o motivo, referente obligado de la poesía política. Momigliano reprocha a De Sanctis el no haberse planteado en qué medida estas líricas contienen en sí

mismas características particulares que pertenecen sólo y únicamente a la esencia de la poética del autor. Para él la *poesia patriottica* de Petrarca nace de un estado de ánimo similar al de la amorosa y de una actitud creativa idéntica.

La poesía política habría muerto con Dante y sería necesario esperar hasta Alfieri para que renaciese de nuevo en la plenitud de su significado. Petrarca no sobrepasaría nunca el mero plano de la elegía, de la contemplación complacidamente solitaria, ni siquiera en sus poemas políticos, siendo el perenne sentido de la melancolía el que servirá de puente de unión, de ligazón formal y semántica, entre las líricas a Laura y las civiles. Los motivos de inspiración en ambos casos son los mismos: la atracción por la vida terrena y la vanidad de dicha atracción. El sentido de renuncia así expresado dejaría en el lector una fuerte impresión religiosa:

*In queste due canzoni c'è più medio evo che nella poesia politica di Dante. C'è un senso d'abbandono, di rovina, di miseria, di tristezza; e questo attira la fantasia del Petrarca assai più che il suo nobile proposito di incoraggiare un liberatore o di placare dei signori bellicosi.*²⁵

Decididamente, como ya señalara Petronio²⁶, Momigliano traduce en términos de sensibilidad poética la postura mantenida por De Sanctis, aunque la coincidencia de opinión con Foscolo es quizá más evidente, no obstante la mal disimulada impresión de frialdad de Jacopo Ortis cuando visita la tumba del poeta en Arquà.

Luigi Russo, en un largo artículo publicado en 1949²⁷, que responde, sin nombrarlo, al famoso ensayo de Bosco *Petrarca* publicado tres años antes, intentó dar una definición concreta de la relación entre la obra de arte y la política, que fuera aplicable a la

producción de un particular escritor. El término, muy usado en la crítica literaria de aquella época, es *politicità*, o sea, el significado inmanente, íntimo y profundo, que se refleja en toda obra, y que en un último análisis sería también social. Petrarca sería el primer literato-político, en donde el segundo apelativo se entendería con una fuerte connotación de *indolentia*:

*I sospiri civili-religiosi si mescolano ai sospiri amorosi con molta naturalezza di passaggio, poiché anche le vicende politiche rientrano nella trama della vita elegiaca del nostro cantore d'amore.*²⁸

Actitud que habría influido en la vertiente moral de este género de poesía hasta bien avanzado el siglo XVIII. Los políticos-literatos, Alfieri, Foscolo, Carducci, etc., aparecerían sólo posteriormente.

Según Russo, en las canciones políticas del *Canzoniere*, se refleja el ideal negativo del humanista que clama por una patria ideal y utópica, en la que el escritor pueda llevar a cabo su actividad creativa en un ambiente de paz. Petrarca desea simplemente *il patrio Elicon*. Desde el punto de vista religioso sobresaldría el sentido utilitarista. Critica a la Iglesia porque no contribuye a pacificar la patria ideal, no habría, pues, intención o esperanza de una palingenesia religiosa, ni tampoco una condena moral, sino una paulatina pérdida del interés ultraterreno que era consustancial a la fe medieval, sustituido por la búsqueda, aunque si de antemano se sabe inútil, de la tranquilidad intelectualmente productiva en la tierra.

Sin embargo, quien sin duda ha sintetizado mejor esta postura esquiva de la crítica hacia el Petrarca político ha sido Umberto

Bosco, en su antológica monografía de 1946. En ella se señalan dos vías de acercamiento metodológico. La primera consiste en construir una biografía externa, diseñando una cronología de la historia en la que encuadrar los acontecimientos a través de los que pasó el poeta. La segunda vía significa enfrentarse al problema único del hombre y del poeta, obviando los coyunturales acontecimientos, con la finalidad de deshacer el nudo del que dependen todos los hilos de su acción, de su pensamiento y de su poesía. Él eligió la segunda posibilidad, partiendo de la célebre premisa, tantas veces repetida luego:

*Il vero è che noi non possiamo in alcun modo ravvisare una linea di sviluppo, uno svolgimento, non solo nel Canzoniere, ma in tutto il Petrarca. Egli è senza storia, se lo si considera, come si deve, nel concreto di tutta l'opera sua.*²⁹

Para Bosco, Petrarca es un ecléctico no sólo en filosofía, como se declaraba él mismo, sino también en política. No podía entender las patrias comunales ni regionales, que eran ajenas a su bagaje cultural. No poseía, ni podía poseer, una idea precisa de la unidad de Italia. Cuando presta su pluma a los señores lo hace por gratitud y porque ello formaba parte de su oficio. Además no era consciente de lo que significaba la libertad, ansiaba sólo un lugar ideal para escrutar en su interior, ajeno a cualquier evaluación real de la vida civil.

Una disquisición crítica en la que Bosco se niega a entrar es en la manida diatriba de si Petrarca fue el primer hombre del Renacimiento o el último de la Edad Media. Para él fue ambas cosas, puesto que la antítesis divino-humano es medieval, mientras que es renacentista su conciliación, a la que el poeta

inevitablemente tiende. Otra discursión rechazada por absurda es la del dualismo entre paganismo y cristianismo. Sitúa al poeta dentro del cristianismo, y sólo a partir de éste es posible entenderle. Si cree, en cambio, que esperaba una palingenesia religiosa, no tan lejana de la influencia de los *spirituali*, de quienes se sabe que el apoyado Cola era seguidor.

La clave de lo que Bosco llama los sueños políticos de Petrarca, la sintetiza en unos versos extraídos de la más emblemática canción política, de *Italia mia*; el término *sospir'* modelaría toda la composición.

*piacemi almen che' miei sospir' sian quali
spera 'l Tevero et l'Arno,
e 'l Po, dove doglioso et grave or seggio.*
(vv. 4-6)

Por el contrario, Calcaterra, examinando la totalidad de la obra latina, desestima los juicios emitidos a caballo de los dos siglos por parte de De Nolhac y Vierterl al juzgar críticamente la obra dentro de la cultura del Humanismo. Según éstos, la concepción histórica de Petrarca no sobrepasaría los límites de la de un compilador moralista. Calcaterra responde que ello se debe a una visión estrictamente parcial extraída del *De viris illustribus* y de los *Rerum memorandarum libri*. Y, aun reconociendo las dificultades de Petrarca para discernir en la crónica de los hechos entre lo universal y lo particular, pone de relieve la visión histórica completa reflejada en el poema que él consideró su obra máxima, el *Africa*; y en el recorrido del acontecer humano desde los tiempos míticos hasta la propia consumación del Tiempo de los *Triumph*i. Petrarca vería el desarrollo de los acontecimientos como un inmenso drama

cuya trama sigue las pautas marcadas ineluctablemente por Dios, una concepción providencialista, que arrancando de San Agustín nos llevaría, dentro de la cultura italiana, hasta Vico.

Per queste direttive ideali è chiaro che la concezione storica del Petrarca è teologica, cioè trascendente, come lo furono altre concezioni nei tempi antichi, in quelli medioevali e in quelli moderni; ma la sua caratteristica, tra le concezioni teologiche della storia, è quella di essere nel suo profondo, sulle soglie della modernità la più permeata di dolore, per un sottile, acuto, assillante contrasto tra teologismo e antropocentrismo.³⁰

Un dolor que no le impediría concebir la historia como acción, y no únicamente desde un punto de vista literario con la revalidación de los personajes de la antigüedad clásica, sino también en la práctica, con los encargos políticos, algunos de ellos de alta diplomacia. En ello es, para Calcaterra, donde reside la grandeza humanista de un poeta que imagina la historia como un entrelazarse de vidas singulares, virtuosas y culpables, siendo en esta continua dialéctica donde se desarrolla el drama de todo el género humano. La necesidad de hallar una armonía superior entre los pueblos, ésta sería, en última instancia, su verdadera meta. La lírica en vulgar participa, asimismo, de dicha concepción. El motivo central de las dos grandes canciones civiles del *Canzoniere*, *Spirto gentil e Italia mia*, se vincula a la exaltación de la *virtus romana*, tema omnipresente en la totalidad de la obra latina, contra la decadencia de los ideales políticos, civiles y religiosos.

La concepción providencialista de la historia, siempre en conexión fundamentalmente con la obra latina de Petrarca, fue puesta en discusión por Guido Martellotti³¹, para quien sí existe de

hecho un intento de conciliación entre el paganismo y el cristianismo, pero a ello llegará Petrarca partiendo de la base de que el devenir humano no responde a una directiva teológica, como propugnaban los Padres de la Iglesia, sino a la esencial igualdad del ánimo humano. Los escritos históricos tendrían entonces, retomando una idea de Sapegno, un carácter de confesión primera y provisional, que les uniría a *Le Rime*.

El abandono de la visión providencial surgió, en un principio, de la polémica suscitada al inicio del Humanismo sobre en qué medida los autores paganos se podían integrar en la cultura cristiana sin que ésta fuera contaminada por conceptos ajenos a la ortodoxia que había sido delineada por los Padres de la Iglesia, los cuales a su vez ya habían asimilado y filtrado la cultura clásica. Una discursión que podía parecer vana, puesto que Cassiodoro, en sus *Institutiones*, había trazado diferencias netas entre las letras "divinas" y las "seculares". Los humanistas, aun leyendo directamente a los clásicos y obviando las recopilaciones medievales, siguen la solución propuesta por los primeros autores cristianos y acogen lo que coincide y no contrasta con la fe cristiana. Sin embargo, la polémica no se amaina, como se deduce de las ardientes reivindicaciones de Mussato o Salutati para poder estudiar e imitar a los paganos sin cortapisas doctrinales. La razón es que existía una no poco importante novedad, que consistía en la revisión profunda de la concepción providencialista, que afianzó la idea consiguiente de que a partir de la identidad sustancial del alma humana era posible el diálogo entre los hombres, más allá de las delimitaciones de las circunstancias coyunturalmente sociales y del tiempo.

No obstante, la línea seguida por Petrarca en el desarrollo de su obra, como histórico y tratadista, distaría de ser unívoca. En un primer momento su aproximación habría sido más bien externa,

surgida en un momento receptivo, aún sobre todo a la lectura. En esta fase, que incluye la producción desde el *Africa* hasta el *De viris illustribus*, primarían los clásicos. En una segunda fase, que comienza, al parecer de Martellotti, coincidiendo con el momento de crisis y arrepentimiento, o sea, con la redacción del *Secretum*, se plantea la relación entre la cultura clásica y la cristiana, aunque en el diálogo con Agustín aún preponderan los clásicos, y tan sólo en el *De vita solitaria* los ejemplos cristianos prevalecerán para ilustrar un ideal de libertad, el *otium literatum*, aristocrático y carente de connotaciones extrínsecamente políticas. Rico ha señalado que la erudición para Petrarca siempre tenía que dar fruto y mirar hacia la vida, porque "sin estética, de hecho, no hay ética eficaz."³²

El problema de cómo entendía la libertad se lo plantea Petronio desde el plano de la situación social e histórica del Trecento. Bosco o Martellotti, por no remontarnos a Foscolo o De Sanctis, niegan al poeta, desde puntos de vista muy diferentes que sin embargo coinciden en subrayar la básica actitud individual, un verdadero sentido de autonomía social, si bien le reconocen una indiscutible independencia interior. Petronio, en cambio, recordando el famoso incidente del traslado de Petrarca a Milán, en 1353, para ponerse bajo la protección de los Visconti, invierte los términos. Para él, son los florentinos y con ellos Boccaccio, quienes no entienden que ni el *comune*, ni la *signoria*, ni el *principato* o el *impero* son ya formas ideales de gobierno, sino que son hechos prácticos y contingentes, aceptables o no dependiendo de lo que puedan ofrecer a un intelectual metido en política, no como "técnico", sino como literato que se pone al servicio de señores interesados por las letras. Protectores que serán para el humanista la reencarnación, algo desvaída a veces, de otros grandes que tuvieron la fortuna de vivir en la edad de oro. Un ideal quizá literario y

utópico, pero como dice Petronio, las utopías son hechos históricos si nacen de un reflexivo cansancio del presente.³³

También para Dotti el traslado a la capital lombarda es un momento crucial en la toma de conciencia política y civil en la vida del poeta. Las cartas *Seniles*, fruto de esta experiencia, son el mejor ensayo de epistolografía moral y civil del Humanismo, y son precisamente las epístolas lo que ha constituido el material de base para los estudios llevados a cabo por Dotti, y que son fundamentales para entender el papel real que jugó el poeta en su tiempo, de qué presupuestos culturales partió y hasta dónde alcanzaron las repercusiones de su postura intelectual, las cuales se dejan sentir, siendo al mismo tiempo su culminación, en el pensamiento de Montaigne, que transforma la autoconciencia en escepticismo, destruyendo con ello el modelo petrarquista para dar paso a la figura del "gran burgués". De toda esta admirable labor, que sin duda ha supuesto un salto cualitativo respecto al método de investigación que se venía utilizando al respecto, quisiéramos resaltar algunas páginas de *La città dell'uomo* publicado en 1992, donde se habla de las ilusiones, de los desencantos del poeta y de las enseñanzas que le proporcionó la historia. El punto de partida es el verano de 1347, cuando Petrarca escribía diariamente una carta a Cola di Rienzo para darle ánimos en su rebelión contra las familias que tiranizaban Roma: los Orsini y los Colonna. Según Dotti, al contrario de lo que cierta crítica ha propugnado, la adhesión no fue meramente literaria, si bien haya que desechar connotaciones "democráticas" en ella, puesto que el modelo propuesto en la *Hortatoria* (Varie, 48), oración epistolar exhortativa dirigida a Cola, es Augusto. El referente histórico de la apasionada defensa del tribuno es el mito de Roma, del que se sirve Petrarca para denunciar dos de las causas de la rarefacción social de la época: el

ocio pasivo, al que contrapone la exaltación de la virtud romana; y la prepotencia de la nobleza, a la que opone la antigua potencia de la civilización clásica.³⁴

Desde nuestro punto de vista, la importancia de este episodio es crucial para entender la historia, en el más puro sentido, que hay tras el *Canzoniere* en el que la familia Colonna es un componente esencial, y del que, en cambio, el tribuno romano está totalmente ausente. Todas las rimas políticas o están dirigidas a miembros de aquella familia, como el soneto 27 y la canción 28, o dejan sentir su presencia, en *Spirto gentil* con la *gran marmorea colonna* (v. 73), o en el tono general de *Italia mia*³⁵. No obstante, hay que advertir que en la canción a los señores de Italia y en los tres sonetos antiavignonenses, que ocupan las últimas posiciones en la sintagmática del libro, el reproche hacia sus antiguos protectores es una consecuencia lógica, aunque no pronunciada. Una subterránea crítica a las pequeñas pero devastadoras guerras intestinas, y a la curia avignonense, de la que uno de los pilares fundamentales era la familia Colonna.

Por lo que respecta a su implicación en la rebelión de Cola di Rienzo, sería necesario recordar un testimonio importante, no tanto por la posible aplicación práctica, bastante improbable, que hubiera podido tener, sino porque da la medida de hasta qué punto Petrarca era considerado en la época el complemento ideal, la parte intelectual, de Cola. En una epístola latina, con el título de *Romana Respublica Urbi Rome*, Barbato da Sulmona, que era notario al servicio de la corte napolitana, propone para el gobierno de Roma una diarquía con una neta división entre el poder ejecutivo y el poder deliberativo, a la cabeza del segundo debería estar Petrarca, mientras que del primero se debería ocupar el tribuno. A la epístola se adjuntan dos tiradas de versos, unos dísticos elegiacos y un

grupo de hexámetros, quizá también de Barbato, que lamentan la decadencia de Roma. Weiss, que estudió estos testimonios, consideró la carta una prueba irrefutable de las profundas implicaciones del poeta en la revolución romana de 1347.³⁶

Por lo que respecta a la adhesión de Petrarca a la causa imperial, Dotti es verdaderamente escéptico, a pesar de las numerosas misivas que envió a partir del 1351 al emperador Carlos de Bohemia para que descendiese a Italia, contradictorias con lo expresado en dos capítulos del *De remediis utriusque fortune*, el XCVI y el CXVI del libro primero escritos en los mismos años, en los que afirma que la institución imperial ha perdido totalmente su sentido histórico, y que además la llegada del emperador a la península sería contraproducente. Dotti deja sin respuesta la incógnita de esta nueva contradicción en la vida y en la obra de Petrarca, seguramente porque la solución aducida, hace ya más de medio siglo, por Zingarelli no le ha convencido del todo. Éste, en un artículo publicado en 1935 con el título *Le idee politiche del Petrarca*³⁷, demostró que cuando el poeta se decidió a escribir por primera vez a Carlos IV para que fuera a Italia, Cola di Rienzo se encontraba justamente en la corte de Praga para ganarse el apoyo del emperador contra las amenazas de Clemente VI que le había declarado hereje. El poeta consideraría, pues, que la independencia y la soberanía de Roma debían ser el primer paso para una posible y plena instauración del poder imperial en la península. Además no reconocía la *traslatio* del centro del poder a una parte del mundo, como dice en la canción *O aspettata in ciel beata et bella*,

... / sempre in ghiaccio et in gelate nevi
tutta lontana dal camin del sole:

(vv. 47-48)

La explicación que aduce Zingarelli para dar una respuesta a la aparente incoherencia de Petrarca es de carácter histórico:

I Comuni italiani d'altronde sono ben diversi da uno Stato moderno ordinato in forma di repubblica, perché sia con i consoli, sia col podestà, essi affidano el potere esecutivo a una specie de luogotenente imperiale, anche se non sia proprio l'imperatore a mandarlo, ma un principe investito del titolo di vicario imperiale dal papa nella vacanza dell'Impero o il papa stesso. Coesistono in tal forma l'Impero, o monarchia, e la reppublica in un governo medesimo.³⁴

Apreciaciones históricas confirmadas, por ejemplo, por Ullman o Colliva³⁹. Luego, no es que la obra, o lo que es lo mismo, la actitud de Petrarca, sea contradictoria en sí, es que la situación social de su tiempo estaba constituida por una espesa red de relaciones, de luchas entre las élites de poder, que transforma cualquier posible definición tendente al sistema en una mera entelequia. Cortesano sí, como observaba Foscolo, pero no un personaje retórico y voluble alejado de la realidad, como propugnaba De Sanctis.

Petrarca ya no tiene la mirada dirigida hacia lo alto, como Orcagna pintó a Dante en el Juicio Universal de la iglesia florentina de Santa María Novella⁴⁰, sino hacia aquellos que se arrastran a ras de suelo, y cuyas ambiciones a él tantas veces le parecieron mezquinas. Los poemas políticos del *Canzoniere* son los vestigios más depurados del desencanto cósmico que luego manifestaría en su epistolario, por ejemplo en la carta a su amigo Guido Sette, (*Seniles*, X, 2), en la que lleva a cabo un análisis general de la *mutazione temporum*, con clarivigencia, en un esfuerzo supremo por

conjugar la objetividad y el hastío interior que le procuran los eventos mundanos. O en la renuncia a terminar su retrato ideal, la epístola *Posteritati*, porque es imposible legar a los hombres cultos del futuro una imagen unitaria situada en un escenario social que se está desmoronando.

La presencia de las rimas políticas sólo en la primera parte del *Canzoniere* responde a la perfección a la evolución psicológica y social de su autor y al trabajo continuo que acompañó el modelado y remodelado del libro. A partir de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta Petrarca sabe, después del fracaso de la revolución de Cola, quien al final se había sometido a la voluntad del Papa para morir luego a manos del pueblo romano, que no existe esperanza inmediata para Roma. La cruzada de 1333 fue un proyecto que rápidamente cayó en el olvido, y la corte papal parecía no tener ninguna intención de abandonar la ciudad del diablo, Aviñón.

Alle tre canzoni seguono poco di poi i tre famosi sonetti contro la Babilonia occidentale; e dopo, nel libro delle poesie non ce n'è altra di argomento analogo. Or qui è da considerare due cose: prima, il rapporto in cui sono queste canzoni e i sonetti tra loro, cioè le fasi che rappresentano nello svolgimento del pensiero e dei sentimenti del Poeta; poi, il significato del silenzio che segue al loro clamore.⁴¹

Son palabras de Zingarelli.

Notas.

1- SANTAGATA, Marco. *Dal sonetto al Canzoniere*. Liviana. Padova, 1979. p. 146. Las obras que han revisado el concepto sobre la memoria inmediata de la tradición en el *Canzoniere* son: Franco SUITNER, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*. Olschki, Firenze, 1977, y de Paolo TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei "Rerum vulgarium fragmenta"*. Olschki. Firenze, 1979.

2- BOSCO, Umberto. *Petrarca*. UTET, Torino, 1946. pp. 9-10.

3- SANTAGATA, (1979), p. 146.

4- PETRONIO, Giuseppe. *Storicità della lirica politica del Petrarca*, en AA.VV., *Petrarca e il petrarchismo*, Minerva, Bologna, 1961, p. 248.

5- CONTINI, Gianfranco. *Preliminari sulla lingua del Petrarca*. Publicado en "Paragone" II, en 1951, y actualmente como *Introduzione a F. Petrarca, Canzoniere*. Einaudi, Torino, 1964, pp. VII-XXXVIII, en concreto véanse pp. XVII-XVIII.

6- GUIGLIELMINETTI, Marziano. *Petrarca e il petrarchismo*. Paravia, Torino, 1977¹, pp. 162-196.

7- DE SANCTIS, Francesco. *Saggio critico sul Petrarca*. Einaudi. Torino, 1983, p. 154. Fue publicado por primera vez en 1869.

8- SAPEGNO, Natalino. *Introduzione a Saggio critico sul Petrarca* de Francesco De Sanctis, Einaudi, Torino, 1983, p. X.

9- DE SANCTIS (1983), p. 17.

10- DE SANCTIS(1983), p. 84.

11- FOSCOLO, Ugo. *Storia della letteratura italiana*. Saggi raccolti e ordinati da Mario Alighiero Manacorda. Einaudi, Torino, 1979. p. 150. Manacorda apostilla que: "*I testi (. . .) appartengono alle "Epoche della lingua italiana" e a tutti gli altri saggi e articoli del periodo londinese (1817-1827), oltre a qualche saggio del periodo precedente (1809-1815)*".

12- DOTTI, Ugo. *Introduzione al Canzoniere de F. Petrarca* anotado por Giacomo Leopardi, Feltrinelli, Milano, 1992¹ (1ª edición 1979), p. 6.

- 13- FOSCOLO (1979), p. 186.
- 14- FOSCOLO (1979), pp. 170-171.
- 15- DOTTI (1992¹), p. 6.
- 16- FOSCOLO (1979), pp. 153-154.
- 17- MANACORDA (1979). Comentario a FOSCOLO (1979), pp. XVII-XXII.
- 18- SANTAGATA (1979), p. 164.
- 19- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetica*. Einuadi, Torino, 1963, p. 632. La primera edición de la obra se hizo entre los años 1836 y 1838 en Berlín. Hegel habla de Petrarca en especial en la sección denominada *La forma d'arte romantica*.
- 20- HEGEL (1963), p. 975. La cita está en la parte dedicada a la pintura. El parangón entre la forma en la obra de arte visual y la unidad de estilo en la poética de Petrarca nos parece absolutamente preciso.
- 21- CONTINI, Gianfanco. *Presentazione a Le Rime*, comentadas por Carducci y Ferrari. Sansoni. Firenze, 1984. p. IX.
- 22- CARDUCCI, Giosuè y FERRARI, Severino. *Prefazione a Le Rime* de Francesco Petrarca. *Presentazione* de Gianfranco Contini. Sansoni. Firenze, 1984, p. LII.
- 23- La impresión de que Petrarca parecía un imitador aparece en el *Zibaldone* con fecha 20 de abril de 1829.
- 24- Giosuè Carducci escribió la *Prefazione* para la primera edición del *Zibaldone*, que se publicó en siete volúmenes entre 1898 y 1900 (coincidiendo con la redacción de la *Prefazione a Le Rime*), con el título *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* por el editor Le Monnier de Florencia, aunque en la segunda edición, hecha en Milán a cargo de Francesco Flora entre 1937 y 1939, se retomaría el título original. Es curioso que Carducci conociendo el cuaderno de notas leopardiano, en el que las opiniones sobre la poesía de Petrarca son favorables en general, no lo mencione en la prefación a la edición de *Le Rime*.
- 25- MOMIGLIANO, Attilio. *Introduzione ai poeti*. Sansoni. Firenze, 1964. pp. 7-23. Publicado por primera vez en "Annali della cattedra petrarchesca", 1937.
- 26- PETRONIO (1961), p. 247.

- 27- BOSCO, Umberto. *Petrarca*, UTET. Torino, 1946. p. 22.
- 28- RUSSO, Luigi. *La politicità del Petrarca*. "Belfagor", vol IV pp. 36-61. Casa editrice G. D'anna. Messina-Firenze, 1949. p. 58.
- 29- BOSCO (1946), las citas en pp. 9-10, 187, 193, 189, 103, 199, 195.
- 30- CALCATERA, Carlo. *La concezione storica del Petrarca. Estratto dal vol. IX degli "Annali della Cattedra Petrarquesca"*. Anno 1939-XVII e 1940-XVIII. Tipocalcografia Classica. Firenze. p. 13.
- 31- MARTELOTI, Guido. *Introduzione a F. Petrarca, Prose*. Ricciardi. Milano-Napoli, 1955, pp. VII ss.
- 32- RICO, Francisco. *Introducción a F. Petrarca. Obras. I. Prosa*, textos, prólogos y notas de P. M. Cátedra, J.M. Tatjer y C. Yarza. Alfaguara, Madrid, 1978, p. XXVIII.
- 33- PETRONIO (1961), p.260.
- 34- DOTTI, Ugo. *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*. Editori Riuniti, Roma, 1992², pp. 123 ss. Para las noticias sobre las otras obras consúltense la "Bibliografía".
- 35- SANTAGATA, Marco. *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Il Mulino, Bologna, 1992, pp. 162-165.
- 36- WEISS, Roberto. *Barbato da Sulmona, il Petrarca e la rivoluzione di Cola di Rienzo*. "Studi petrarcheschi". Minerva, Bologna, 1950, pp. 13-22.
- 37- ZINGARELLI, Nicola. *Le idee politiche del Petrarca en Scritti di varia letteratura*. Hoepli, Milano, 1935, pp. 340-356.
- 38- ZINGARELLI, (1935), p.348.
- 39- Nos referimos a: Walter ULLMANN. *Principi di governo e politica nel Medioevo*. Il Mulino, Bologna, 1982 (1ª ed. 1961); y Paolo COLLIVA. *Comune y Signorie e principati en Dizionario di Politica*. Dirigido por N. Bobbio, N. Matteucci, G. Pasquino. UTET, Torino, 1983, pp. 183-191 y 1035-1038 respectivamente.
- 40- AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. Feltrinelli, Milano, 1966, p. 159. La observación, por su plasticidad, la recoge también DOTTI (1992²), pp. 148-149.
- 41- ZINGARELLI (1935), p. 355.

II- DOS TESTIMONIOS EPISTOLARES DE LA CRISIS (*Seniles*, X, 2 y *Posteritati*)

1- Estrategias de la memoria

La epístola que, con el inequívoco subtítulo *De mutatione temporum*, Petrarca dirigió desde Venecia a su amigo Guido Sette (*Seniles*, X, 2) en el mes de noviembre de 1367, es probablemente uno de los documentos que refleja con mayor sinceridad la concepción global, y a la vez personal, acerca del estado y los acontecimientos del mundo en los últimos años de su vida. Sin embargo, nunca llegó a manos del destinatario, muerto ese mismo mes en Génova de donde era arzobispo, con lo que, paradójicamente, con la desaparición de éste, la carta pierde su primitiva función apelativa, o bien queda transformada en involuntario epitafio, en tanto que es evocación de una vida cuya única oportunidad de ser actualizada es el recuerdo de un testigo que fija por medio de la palabra, potenciando así su función más esencial, la poética. De este modo se equipara de hecho, en la medida que el otro, el destinatario singular, es anulado o disuelto en una totalidad de posibles receptores, a la que Petrarca dedicó a los postreros, a aquellos que, quizá, hayan oído hablar de él (*Seniles*, XVIII, 1, "*Posteritati*"), y en la que, a diferencia de la escrita en la vejez, nos da una visión aún no teñida de un pesimismo casi apocalíptico, a pesar de haber sido redactada en una fecha imprecisa entre 1350 y 1355, es decir, coincidiendo con el momento de su crisis personal y el cambio espiritual. En ello se puede apreciar el margen establecido por Petrarca entre el sentimiento privado y la proyección de su juicio sobre el mundo, donde la

conmoción interior no implica necesariamente nihilismo social, aunque tampoco exista el proceso inverso.

Ni la cercanía de la muerte ni la senectud serán las razones que le empujarán a la crítica del devenir de la historia. En la *Senil* se presenta el pasado como vivido conjuntamente entre el emisor y el destinatario¹, siendo esa actividad dual de la memoria la que sirve para preservar a ambos de la innegable decadencia del presente, puesto que el tiempo histórico, externo, será sin duda interiorizado, aunque dotándolo de la tensión objetivadora de otro observador, el amigo Sette, del que no le separan diferencias de apreciación, ya que reproduce un modelo de lector capaz de decodificar con exactitud la globalidad del mensaje textual. Dicha memoria, alega Petrarca, no es subjetiva además por otras dos razones: porque no es fruto de la naturaleza llorosa que Horacio atribula a los viejos, y porque no quiere reflejar un estado de ánimo momentáneo, sino que aspira a la verdad:

*(. . .) per quanto io possa solitamente rimpiangere e lodare il passato, sono ora fondate comunque sulla verità sia la mia lode dei templi antichi sia il mio rammarico dei templi presenti.*²

Tampoco es casual la elección del destinatario, ligado al mito petrarquista del Helicón. Imprescindible, para dotar a sus palabras del valor de "documento vivido"³, es la condisión de los elementos subyacentes a la creación literaria con el amigo de la infancia con el que un día descubriera la fuente del Sorga, a la edad más o menos de los doce años, prometiéndose a sí mismo retornar a aquel lugar para hallar la paz y la soledad necesarias para su fatigosa labor. Allí, en el valle de Valclusa, se compró en 1337 una modesta casa, que para el poeta sería siempre el símbolo y el ideal del lugar donde

se podía vivir en libertad, escribir y pensar, en apariencia alejado de los hombres, pero en realidad proyectándose en ellos, para observarles, para desenmascarar sus pasiones, y, desde su refugio, privado instruirles⁴.

El malestar por la época que le tocó en suerte vivir la expresa, asimismo, en la *Posteritati*, siendo de ese insoslayable y gravoso sentimiento de donde nace la exigencia de comparar el presente con los testimonios históricos del pasado, aunque la adhesión a éstos no es acrítica, ya que las diferentes versiones de los hechos son, con frecuencia, contradictorias:

*(. . .) avrei sempre preferito d'esser nato in una qualsiasi altra epoca, e dimenticarmi di questa, intimamente desideroso di trasferirmi in altre. Fu per tale motivo che lessi con diletto gli storici; e rimanendo tuttavia parimenti turbato dalla loro discordanza, nell'incertezza mi orientai dove poteva spingermi o la verisimiglianza dei fatti o l'autorità di determinati scrittori.*⁵

El método de investigación que se propone no es especulativo, puesto que se origina a partir de la ruptura intelectual, y de una desarmonía ética que rechaza cualquier acercamiento a posturas nihilistas, teniendo, como tiene, en primer lugar la finalidad de buscar la similitud con la verdad a través del cotejo de los textos discordantes, y, cuando éstos sean irreconciliables, se pasará a una segunda fase, en la que primará la autoridad de las fuentes. Este método de interpretación textual, tan alejado de la hermeneútica naturalista de la Edad Media, no pretende sobrepasar los límites impuestos por el pragmático reconocimiento de lo percibido por medio de la lectura crítica, siendo el único punto de partida apriorístico el de la no contradicción de los hechos expuestos. Es

importante este punto porque aclara la razón por la que Petrarca renuncia a hallar una explicación fáctica de la *mutatione temporum*.

Las causas de la decadencia de los tiempos presentes, ni las buscará ni las analizará, quiere sólo, por el contrario, constatar el cambio, para peor, desde su juventud a la edad actual. Sin embargo, sí que existe una causa primigenia que pudiera parecer el eco de aquella *radix amara et aspera* del *De viris illustribus*, donde siguiendo a Agustín, esboza la figura de Adán y las consecuencias de sus acciones. *Radicem mali totam esse* (*Seniles*, X, 2, 58), la raíz del mal hay que buscarla en el ser humano. Y el hombre, nos recuerda siguiendo un negativismo antropológico con reminiscencias estoicas, es únicamente un animal mortal cuyos frágiles miembros se sujetan con una sutil tira de piel. Nada puede hacer frente a los cambios de la naturaleza, ni frente a la degeneración de los acontecimientos en los que él mismo ha participado, sino constatarlos y poner en movimiento la memoria para compararlos y, en última instancia, arrepentirse.

No hay secuencialidad entre el mutar de las cosas y el mutar del hombre que levanta *acta*⁶. La función poética de la epístola parece estar a salvo del marco y de los eventos que se narran. Por otro lado, cierto es que Petrarca se plantea la revisión de su tiempo histórico, (*Seniles*, X, 2, 4), como un ejercicio de la memoria sin condicionamientos subjetivos, con la distancia y la neutralidad que la experiencia de la edad confieren a una sensibilidad agudizada por los desasosiegos de la vida. Este particular modo de ejercitación de la memoria parece entrar en sintonía con las sugerentes observaciones hechas por Frances A. Yates en su extraordinario libro *L'arte della memoria*, en el que dedica unas pocas páginas a Petrarca, no desde el punto de vista literario, sino como posible cultor y seguidor del arte de la "mnemotécnica", ya que es

constantemente citado por los tratadistas durante todo el *Cinquecento*, llegando luego, incluso, a ser mencionado en un artículo que comentaba la acepción de memoria en la *Encyclopédie* de Diderot. Yates se pregunta de dónde surge la tradición que le incluye entre los famosos "profesores de memoria", y que llevó al dominico Johannes Romberch a afirmar en su obra de 1520, *Congestorium artificiosae memoriae*, que el poeta había seguido el consejo de Santo Tomás de usar muchos lugares. Romberch apela a la autoridad de Petrarca para aconsejar a sus lectores la regla de usar lugares para recordar de una medida media, y, sin que ningún desorden disturbe el orden de éstos. Las fuentes en las que se basaba el dominico para hacer tan categóricas afirmaciones, son erróneas por lo que se refiere a Tomás de Aquino, y en cuanto a Petrarca nos son desconocidas.

Sin embargo, en los *Rerum memorandarum libri* cuando manifiesta que lo fundamental de las "cosas" para recordar es la virtud de la prudencia, subdividida en tres aspectos: *memoria*, *intelligentia* y *providentia*, el estudioso de la memoria artificial, dice la autora, se da cuenta de que está en un terreno familiar. Relacionando esta obra y los *Ammaestramenti degli antichi* de Bartolomeo da San Concordio, puesto que las dos empiezan exactamente con los mismos "preludios a las virtudes" según el elenco ciceroniano, Yates llega a la conclusión que tanto Bartolomeo como Petrarca cuando hablan de memoria se refieren a la memoria artificial. Los *Rerum* comienzan con la enumeración de ejemplos de hombres famosos en la antigüedad por su buena memoria, asociándolos al arte mnemónico clásico. En el capítulo dedicado a Lúculo asevera que la memoria es de dos clases: una para las cosas y otra para las palabras.

A propósito de la memoria de Temístocles, retoma la historia

contada por Cicerón en *De oratore*, según la cual aquel se negaba a aprender la "memoria artificial" porque la suya natural era excelente. Petrarca tenía que saber que Cicerón en esa obra desaprueba la actitud de Temístocles y que describe como él personalmente se servía de la memoria artificial'. Observa Yates

Suppongo che questi riferimenti alla memoria artificiale, in un'opera in cui le parti della prudenza e altre virtù sono "le cose a ricordare", sarebbero sufficienti a classificare Petrarca come appartenente alla tradizione sulla memoria, e a classificare i "Rerum memorandarum libri" come un trattato etico destinato per la memorizzazione.'

Sugiere que quizá también otras obras suyas podrían ser susceptibles de ser interpretadas siguiendo esta línea, todo ello no obstante el neto significado humanista de los *Rerum*, y de haberse servido Petrarca sólo del *De oratore*, y no del *Ad Herennium*, tratado que fue la fuente principal del arte mnemónico durante la Edad Media, y que gozó de gran prestigio, puesto que se creía que el autor era Cicerón. No dejan de ser enigmáticos, en este sentido, unos versos del soneto 10 del *Canzoniere* en los que Petrarca enumera elementos arquitectónicos, los *loci* usados tradicionalmente por los cultivadores del arte de la memoria, para sustituirlos por elementos de la naturaleza insertos en un paisaje ideal apto para la creación poética:

*qui non palazzi, non theatro o loggia,
ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino
tra l'erba verde, e 'l bel monte vicino,
onde si scende poetando et poggia.*

(vv. 5-8)

Sin olvidar que Agustín dedica una buena parte del libro X de *Las Confesiones* a la memoria,

(. . .) y llego a los terrenos y a los amplios receptáculos de la memoria, donde se hallan tesoros de imágenes innumerables (. . .), cuando entro allí, sólo es necesario que pida lo que quiero. Algunas impresiones emergen enseguida, otras en cambio, hay que esperarlas durate algún tiempo, como si tuvieran que salir de secretos cubículos. Otras se acumulan todas a la vez, cuando en realidad se quiere o se busca una cosa diferente.⁹

Pero si para Agustín la memoria es fundamentalmente un instrumento para llegar a Dios, para Petrarca es, en su aplicación más íntima y radical, el medio para la salvaguardia del amor. En la primera de las tres canciones dedicadas en el *Canzoniere* a los ojos de Laura, la 71, se describe con precisión el proceso:

*Fugge al vostro apparire angoscia et noia,
et nel vostro partir tornano insieme.
Ma perché la memoria innamorata
chiude lor poi l'entrata
di là non vanno da le parti estreme
(vv. 97-101)*

Es decir, que la angustia y el afán no pueden sobrepasar las partes superficiales del espíritu porque *le parti estreme*, donde se halla el sentimiento amoroso, están defendidas por la memoria enamorada.

A pesar de estos dos ejemplos tan invitantes, la vía indicada por Yates, la lectura de Petrarca siguiendo las indicaciones de los

tratados mnemónicos, no ha sido por el momento recorrida, o al menos profundizada por la crítica, aunque es preciso subrayar la preocupación que ha suscitado siempre el tema entre los estudiosos, y que se sintetizaría en una afirmación hecha por Adelia Noferi en 1962:

La "memoria", il valore appunto poetico e stilistico della memoria, sarà l'estrema fondamentale scoperta della poesia petrarchesca nelle "Rime";¹⁰

Sin olvidar la hilazón que hacía Marco Santagata entre la dimensión histórica que hay tras el *Canzoniere* y el peligro de sucumbir ante un libro que por sí mismo parece carecer de memoria. Ya en un ensayo juvenil, puntualiza en la apostilla que añadió en 1989 y que da pie a la revisión y ampliación de algunos conceptos, se planteaba un problema concreto y esencial de la función de la memoria en el interior de *Le Rime*¹¹, formulado en los términos Dante "*comico*" nel *Canzoniere*, partiendo de las observaciones hechas por Contini, para quien el recuerdo de la *Commedia* se revela en el Petrarca vulgar como memoria involuntaria e inconsciente, caracterizada por ser únicamente rememoración rítmico-tímbrica, contraponiéndose así, de un modo radical, a la imitación meramente de contenido de la que ha sido objeto el poema dantesco a lo largo de la historia de la literatura italiana.¹²

Santagata está de acuerdo con Contini en admitir una memoria sobre todo acústica, y no visual, en el *Canzoniere*, sin embargo cree que el método se puede ampliar para hallar también el recuerdo de aventuras, episodios o situaciones, aunque con conexiones impuras con la "trama" del libro. De entre los ejemplos que pone podríamos citar la correspondencia entre el último terceto del soneto 4, donde

se evoca el lugar de nacimiento de Laura, y los versos 49-50 del canto XI del *Paradiso*, sobre el nacimiento de Francesco en Asís:

Di questa costa . . . / . . . nacque al mondo un sole
(Par. XI, 49-50)

di picciol borgo un sol . . . / . . . al mondo nacque
(Canz. 4, 12-14)

Estos, como él los denomina, *inconsapevoli echi mnemonici*, entran en movimiento a partir de una situación contingente, actuando por asociaciones. La trama verbal sería el soporte de un mecanismo basado en la memoria de cadenas rítmicas. No obstante, a nuestro parecer, no deja de ser significativo que la primera alusión explícita e importante, dentro del *Canzoniere*, a la memoria esté unida a las canciones dedicadas a los ojos de Laura, como si en la noción fuese esencial el componente visual y, por ende, el espacial, lo que facilita la interpretación del soneto 10 también en este sentido.

No sería descabellado establecer puntos de contacto, desde un punto de vista ampliamente interdisciplinar, entre las investigaciones de Yates y las de Santagata, especialmente cuando éste, en la nueva apostilla, alaba la falta de prejuicios de los filólogos del *Cinquecento*, reenviando a Castelvetro, para evidenciar las huellas de Dante en el *Canzoniere*, coincidiendo con la época en la que Petrarca era considerado una autoridad en el arte de la memoria.

Ugo Dotti, por su parte, comentando la carta a Sette, habla de poética de la memoria, por su tono reflexivo y afectuoso, pero pone de relieve que este modo de evocación no comporta sólo un mirarse

a sí mismo, sino que comprende toda la experiencia histórica y moral de Petrarca:

*Più che mai in questa lettera al vecchio amico - lettera pur discreta e per nulla enfatica - egli sa farsi giudice di sé e dei suoi tempi con tutta l'umanità e la comprensione cui l'avevano educato i suoi studi, la sua poesia, la sua cultura.*¹³

Se podría avanzar que, en esta epístola al amigo de la infancia, el arranque del movimiento de la memoria que pretende ser objetiva, aunque esté entremezclada de evocación, parte de la fuente del Sorga y de aquel valle, y es con la asociación a esos *loci*, usando la terminología de los tratadistas mnemónicos, con la que Petrarca es capaz de reunir las impresiones del tiempo pasado para compararlas a los hechos presentes. Impresiones que, tanto para el emisor como para el destinatario de la epístola, fueron visuales. La arquitectura rememorativa del poeta es aquí el paisaje bucólico, al igual que lo era en el s. 10.

En el inconcluso autorretrato ideal de la *Posteritati* la memoria no se propone como evocación, sino que es una apelación al recuerdo histórico del lector, en el que se podrá insertar el recorrido humano y literario de un autor que, en el momento de la redacción de la epístola, albergaba serias dudas sobre su futura fama, quizá se creía sólo un maestro para su generación, en abierto contraste con la imagen que de él había dado Boccaccio escribiendo a finales de los años cuarenta el *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia*, donde el poeta es casi el iniciador de una nueva religión, la de las letras¹⁴. Esta, digamos, "memoria de otro en el futuro" que sugiere la *Posteritati*, se enlaza, obviamente, con algunos aspectos de la estructura del *Canzoniere*, y por ello

sería necesario corregir en parte la categórica fórmula de Villani: *Posteritati vs Rime*:

Benché autobiografica, la "Posteritati" si colloca dunque sul versante opposto alle rime volgari, ed è forse, fra i testi petrarcheschi, quello per il quale maggiormente si giustifica, da un punto di vista teorico, l'uso del latino: perché da essa dovranno essere rigorosamente espunte tutte le forme contingenti o ancora in evoluzione, che animano l'esistenza vissuta ma che sarebbero "colme d'oblio" per i posteri. Un simile procedere della memoria non poteva, tuttavia, durare troppo a lungo, né sempre rimanere convinto.¹⁵

En primer lugar, en cuanto al uso del latín, Petrarca advierte en la carta que no utilizó el vulgar para expresarse elocuentemente, aunque con astuta ironía, declara que le sorprende que César Augusto se preocupase por el uso de la lengua cotidiana, y añade, entonces, que él cuando se vio obligado a recurrir a ella, por las circunstancias, por el lugar o por el auditorio, intentó esforzarse, con lo cual deja caer una cierta ambigüedad por lo que concierne al tema. Quizá convenga recordar que uno de los aspectos más interesantes del s. XIV es la vulgarización de las obras clásicas latinas, por ejemplo de las *Décadas* de Livio, reconstruídas por Petrarca¹⁶, traducción atribuída con muchas posibilidades a Boccaccio. A finales de aquel siglo las obras latinas de ambos escritores fueron traducidas, a pesar del incremento de los estudios clásicos y de la revalorización de los originales por parte de los humanistas.¹⁷

En segundo lugar, la apelación al público, al lector, en la *Posteritati*, reclama inmediatamente el famoso soneto proemial del

Canzoniere:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
(v. 1)

En realidad, no hay desproporción entre el *io* y el *voi*¹⁸, son dos entidades tendencialmente universales, puesto que el lector imaginado en la temporalidad del devenir, cumple la misma función que el *Voi* del soneto proemial. La pública confesión al inicio de *Le Rime* ha inspirado a Ponte¹⁹ una lectura que acercaría el soneto 1, en el plano teórico, con una serie de diálogos de corte estoico-cristiano recogidos en el *De remediis utriusque fortune*, que es el tratado en el que el sentido pedagógico de Petrarca se evidencia con mayor intensidad. Por otro lado, la confesión, en los primeros párrafos de la *Posteritati* de los siete pecados capitales, se uniría al último verso del segundo cuarteto:

spero trovar pietà, nonché perdono.
(v. 8)

El poeta se autoinculpa con moderación de esos pecados, pero excluyéndose de dos de ellos, de la envidia y de la pereza. No parece oportuno considerar esta actitud, como hace Guglielminetti, una respuesta diplomática a los excesivos elogios que Boccaccio le había dedicado en su *De vita*²⁰. La función es más bien modelizadora de un discurso del que se ha dejado apartado el segmento más estrictamente sentimental de la vida del poeta, pero que se fundamenta en la parte pública que luego mantendrá siempre en el *Canzoniere*, por ejemplo en su relación con los personajes notorios de la época, en especial con la familia Colonna. La identificación

con el receptor se lleva a cabo a través de un recurso ecuménico, Petrarca se define a sí mismo *mortalis homuncio*, siendo ésta la categoría que tendrá un valor universal, sea cual sea el desarrollo concreto de los acontecimientos históricos, aunque exista una selección del público en esta apelación a un posible lector indeterminado. Un público unido por el rechazo, o al menos la subvalorización, de una cultura académica que entra en colisión con los presupuestos humanistas de autoformación cultural y de investigación constante:

(. . .) *quanto di solito s'impara a scuola, che quanto poco sia, carissimo lettore, certo tu sai.*²¹

El inicio de la *Posteritati* y el del *Canzoniere* tienen en común una neta marcación, cuyo rasgo secundario sería la autoconfesión, en el primer caso, ante un único receptor que en su inconcreción posee un valor universal, y ante un auditorio amplio, pero igualmente indeterminado, en el segundo. La memoria del receptor se pone en funcionamiento no a través de lugares, como en la carta al amigo Guido, sino por medio de personajes históricos que indican una época y que encarnan unos determinados valores. El sistema de asociaciones comprendería, por parte del lector, un transvase de las figuras de la época a figuras de crónica histórica, a las cuales se acoplaría la imagen refractaria y personalizada de un escritor, Petrarca, del que si dicho lector no poseía un conocimiento directo, es posible que condividiese con él una cultura común, de la que el promotor habría sido el propio poeta.

El valor emblemáticamente dinámico de la memoria se expresa con plena nitidez en los *Triumphs*, ya desde el primer terceto del *Triumphus Cupinis*:

*Al tempo che rinova i mie' sospiri
per la dolce memoria di quel giorno
che fu principio a sì lunghi martiri,*
(T.C., vv. 1-3)

hasta los versos conclusivos del *Triumphus Eternitatis*, escritos cuando Petrarca presentía cercana la muerte,

*A riva un fiume che nasce in Gabenna,
Amor mi die' per lei sì lunga guerra,
che la memoria ancora il cor accenna:*
(T.E., 139-141)

De la disolución de la pasión por Laura, y en última instancia de su aspiración a la fama, el único poso que queda, la sola pulsión que aún irrumpe con fuerza inusitada en la esfera emocional del viejo poeta es la actividad de la memoria.

2- Naturaleza y tiempo

A pesar de la pretensión de objetividad, en las palabras a Sette, existe una fuerte idealización de la infancia y la juventud. No había guerras, entre reinos o poblaciones diversas, ni por motivos territoriales ni por ofensas recibidas, así como tampoco existían las *compagnie* predipuestas contra la entera humanidad²². En realidad la situación a principios del siglo XIV distaba mucho de ser tan idílica y pacífica, aunque es cierto que la crisis se agrava con la peste de 1348. La peste universal que, según la impresión de Petrarca, está vaciando el mundo desde hace más de veinte años, y que es el

castigo de la Providencia a la maldad de los hombres. Cuando éstos corrijan su actitud, cesará la ira divina. La intención de Petrarca no es reconstruir la totalidad biográfica de la vida vivida, sino aislar los lados oscuros del presente y contraponerlos a momentos estilizados del pasado, el recurso dicotómico es el único posible dentro de una estructura de continuo rechazo, por parte del escritor, de lo narrado.

La ausencia de la más mínima alusión a Laura, o a los numerosos amigos muertos, hace pensar que le interesan sobre todo los acontecimientos de la historia, si bien la omisión responde al hecho de no desviar el discurso hacía una flexibilidad que difuminaría la estructura dicotómica que le permite situarse en la "metahistoria" y juzgar desde el exterior. Aunque también es verdad que la presencia de Laura en la obra latina es muy reducida. Llama la atención en especial, como ya notara Foscolo²³, que no haga mención expresa en la epístola *Posteritati*, en la cual habla, en un tono muy atenuado, del honesto amor que sufrió en su juventud. Aparte de la presencia simbólica de Laura en *Le Rime* y los *Triumph*i, Petrarca se refiere a ella en el *Secretum*, hace alguna alusión en alguna carta familiar, la representa bajo el velo alegórico en ciertas églogas, y comenta su pasión en dos epístolas métricas²⁴. Sin embargo ni en la *Posteritati* ni en la nota del código de Virgilio, donde se levanta acta de su muerte, se hace mención clara a la causa, es decir, a la peste; que aquí en la epístola a Guido Sette, adquiere una dimensión apocalíptica, y en consecuencia mítica, en tanto que fuerza de la naturaleza en función del brazo punitivo de la Providencia por la degeneración humana.

Dimensión comprensible si se tiene en cuenta que entre finales del siglo XIII y principios del XIV Italia había alcanzado el *optimum* demográfico con unos 11 millones de habitantes, pero desde 1346

había una fuerte carestía, ello unido a una serie de pequeñas epidemias que, intermitentemente, habían golpeado a la población desde el inicio de los años cuarenta. Existía pues un clima propicio para la difusión de la gran peste del 1348, que reaparecía en Italia por primera vez desde el siglo VI. Después del fatídico año la población ya no superaba los 8 millones, o sea, había habido tres millones de muertos y una casi nula regeneración generacional²⁵. Este clima de muerte no sólo lo describe Petrarca minuciosamente en su epistolario, en el que cuenta sin términos medios la infelicidad que le supuso (*Familiars*, I, 1), sino que el primer *Canzoniere*, el dedicado a Azzo Correggio, es según la acertada expresión de Santagata *una sfilata di tombe*²⁶. La poesía no queda indenne ante la presencia real y obsesiva de la muerte.

Horror de la muerte que refleja con todas sus connotaciones físicas en el *Triumphus Mortis*:

-Sila, Mario, Neron, Gato e Mezenzio,
fianchi, stomachi, e febri ardenti fanno
parer la morte amara più ch'assenzio.-

(T. M. II, vv. 43-45)

La crueldad de los personajes políticos romanos, extraída de las lecturas de Valerio Máximo, Suetonio, Livio y Virgilio, se empareja a la de la peste en sus manifestaciones corporales. El poeta sintetiza una crisis generalizada en toda Europa, pero que en Italia fue más grave por la particular distribución de las riquezas, concentradas en unas pocas familias que no invertían los capitales. Prevaleció el punto de vista privado, la búsqueda de la renta y las altas ganancias en tiempos relativamente breves, y el comercio se orientó hacia las mercancías lujosas y no hacia los productos de uso

común.²⁷

En este panorama de disgregación ética y civil agravada por la peste, la naturaleza, para Petrarca, parece insaciable en su sed de venganza contra los hombres, y el 25 de enero de 1348, a la puesta del sol (*Seniles*, X, 2, 65) la tierra tembló cuando él se encontraba en Verona. Estaba en la cama y vio como los libros, de los que estaba rodeado, caían a causa de un fenómeno para él desconocido, y del que si alguien de su generación quería obtener alguna información debía preguntar a los historiadores o a los físicos. Él mismo sólo a través de Virgilio²⁸ había podido tener noticias acerca de la poca estabilidad de los Alpes.

Desde entonces, los terremotos se repitieron golpeando ciudades que veneraba. Al año siguiente, en septiembre, toda Roma se vio afectada (*Familiares*, XI, 7), y siete años más tarde, en 1356, el terremoto se produjo en toda la Alemania meridional y la cuenca del Rhin. Tembló también Basilea de donde se acababa de marchar, después de haber esperado inútilmente durante un mes a Carlos IV, ya que se encontraba allí en misión diplomática por encargo de los Visconti.

La conclusión a la que llega Petrarca es que los culpables de tantas desgracias son tanto los hombres como la naturaleza, y que todo ello responde a un consenso o a una orden divina para castigar la iniquidad humana. A pesar de que, como afirma Bakhtin, la reflexión sobre un hecho terminado no nos dice nada acerca del autor²⁹, es evidente que esta evaluación se enlaza claramente con el pesimismo antropológico agustiniano de raíz estoica. Según D'Addio, el cristianismo oscila constantemente entre la posición de Agustín y la de Pelagio, entre un pesimismo que considera el mundo tal y como es, y un optimismo que retiene que el hombre con sus propias fuerzas es capaz de vencer el mal. Es la dialéctica que

caracteriza la historia del cristianismo, y en consecuencia, del pensamiento occidental.³⁰

Para Agustín el mal nace con el hombre. En el libro primero de *Las Confesiones*, en el capítulo XIX, dice que en la infancia se empieza por discutir de canicas o de pájaros y al final, en la madurez, se hacen las guerras para enriquecerse:

*¿Esta es la inocencia infantil?. No, Señor no, Dios mío, esa no existe!*³¹

La convicción de la existencia del pecado original es central en la doctrina de Agustín. La acérrima lucha que emprendió contra los discípulos de Pelagio, a partir del 412, que propugnaban el libre albedrío y ponían en discusión las consecuencias de la caída de Adán, la describe ampliamente en su autobiografía. La muerte ha entrado en el mundo junto al pecado, y se extiende sin remisión porque todos los hombres son pecadores. Esta tesis, que es la síntesis última del pensamiento agustiniano³², da la impresión de estar latente a lo largo de la epístola. El pesimismo antropológico se adapta perfectamente a la deplorable degeneración de los tiempos que nos describe Petrarca. Un recurso a la doctrina cuando las certezas faltan, y cuando los cambios, como sucede a mitad del *Trecento* son constatables, pero aún no explicables. Sólo la memoria del futuro tiene un carácter moral³³, y aquí el futuro es un término ausente.

Carlo Muscetta, a propósito de la situación caótica de estos años, recuerda que De Sanctis advirtió que un siglo se entrelaza de tal manera con el siguiente que es difícil decir dónde empieza uno y dónde acaba el otro. Consideraba el *Trecento*, unido en parte al *Duecento*, y en parte ligado a un *secondo secolo*, que iría desde

Boccaccio hasta finales del XVI. Para Muscetta es necesario renunciar a hallar una línea unitaria, es más conveniente hablar de *la crisi dell'età comunale*. En el siglo anterior se había asistido a la contradicción antagonista entre la aristocracia y la burguesía, que era la nueva clase revolucionaria. En el *Trecento* es la burguesía victoriosa la que padece sus propias contradicciones internas, debidas a la crisis agrícola, a la acumulación de capitales y a la ampliación político-económica de las zonas de influencia:

Questa crisi comporta il trapaso degli ordinamenti comunali a quelli delle Signorie, la spinta dei centri maggiori ad assoggettare centri minori e in decadenza, e la successiva formazione di stati regionali, quando le aspirazioni unitarie rimasero velleità (come quelle della monarchia angioina) o furono tenacemente ostacolate (come quelle di Milano). Ma con questi eventi giungiamo appunto alla fine del Trecento, cioè alle ristaurazioni o ai consolidamenti alto-borghesi o neofeudali.³⁴

Continúan en vigor los términos *guelfo* y *ghibellino*, pero el verdadero enfrentamiento se da ahora entre la Iglesia y todas las formas de Estado (en especial monarquía y *signoria*), con una fuerte tendencia social hacia el laicismo, incluso dentro de la Iglesia misma con la corriente franciscana. Guillermo de Ockham sostuvo la disidencia franciscana, afirmando que la salvación de la Iglesia estaba en los pobres y denunciando la degeneración de la curia. Apoyó al general de los minoritas, Michele di Cesena y a Ludovico de Baviera, que pretendía, basándose en la elaborada teoría de Marsilio da Padova, un poder imperial independiente. Ullmann subraya que los *fraticelli*, a principios del siglo XIV, distinguían entre la Iglesia "carnal" gobernada por el papa, y la Iglesia

"espiritual" gobernada por Cristo, siendo esta última la verdadera, con lo que estaban muy cercanos de la concepción que Ockham sostenía al respecto.³⁵

La plena conciencia de esta crisis, en 1367, cuando Petrarca escribe la carta desde Venecia, hace que el tiempo en ella se mida con arreglo a la vida individual, que es en última instancia desde donde se observa y padece el paulatino deterioro de los acontecimientos. El tiempo es, por lo tanto, histórico y se regula por escansiones cronológicas previas, que cuando Petrarca abandona, como sucede negativamente emocionado al recordar el robo en su casa de Valclusa, se apresura a retomar continuando la narración, dividida en cuatrienios más o menos elásticos (*Seniles*, X, 2, 35). No hay una proyección hacia el tiempo absoluto fuera de las declaraciones formales de carácter religioso. Quizá en esta carta haya una reelaboración de la concepción senequiana, la constatación de que la fuga del tiempo es un reclamo al presente, una toma de contacto objetiva con la realidad, el subjetivismo no es tan radical como la materia que trata, aunque desde luego no invita a la acción. Existe un sentido acumulativo de la memoria que acerca la epístola al *De Brevitate Vitae* de Séneca: sólo los sabios, aquellos que han atesorado experiencia, son capaces de rememorar, porque únicamente ellos están autorizados a emitir un juicio moral acerca de los acontecimientos.³⁶

La misma concepción que se refleja en el *Triumphus Temporis*, en donde el tiempo, al contrario de lo que sucede en el Dante cómico, no es una potencia metafísica, sino una obsesión personal. Ariani señala que:

Di per sé, "Triumphus Temporis" è un testo che segna una svolta nella storia della poesia tra Medioevo e Umanesimo: mai

*prima, in volgare, si era tentata una così impegnativa riflessione sul Tempo fuori di ogni pressione aristotelico-dialettica, nelle forme di una parentesi che riutilizza il medievale "contemptus mundi", ma tramandolo di un pessimismo laico derivato, essenzialmente, da fonti stoiche, mediate da Cicerone e Seneca secondo una declinazione però, platonizzante, sulla scorta di Macrobio, Agostino e Boezio.*³⁷

Pero si esta obsesión personal por el devenir existe, seguramente no está exenta de fascinación por la reflexión que sobre el tiempo hace Agustín en uno de los libros menos autobiográficos y más filosóficos de *Las Confesiones*, el libro XI, en el que a partir del capítulo XI y hasta el final, elabora una original teoría del tiempo, que supone un cambio radical respecto a las concepciones clásicas de la filosofía griega. Para Agustín existe un tiempo único: el presente, aunque puntualiza que, admitiendo un lenguaje inapropiado, se podría decir que los tiempos son tres: el pasado del presente, que sería la memoria; el presente del presente, o la intuición directa; y el presente del futuro, o la espera (cp. XX). La consecuencia lógica es que el tiempo es meramente subjetivo y no puede existir si no existe un ser creado. Por su parte, Dios es eterno y está fuera del tiempo (cp. XXX).³¹

La idea de la concentración del tiempo en un presente, divisible sólo con la actividad mental y espiritual del hombre, es retomada a lo largo del *Trimphus Eternitatis*, el último que Petrarca escribe apenas cinco meses antes de su muerte. En él expresa la superación de los motivos terrenales de su andadura vital, el amor por Laura y la aspiración a la fama:

*quel che l'anima nostra preme e 'ngombra,
dianzi, adesso, ier, deman, matino e sera,
tutti in un punto passeran com'ombra;
non avrà loco fu, sarà ned era,
ma è solo in presente, et ora, et oggi,
e sola eternità raccolta e 'ntera.*

(T.E., vv. 64-69)

Russell asevera que la teoría agustiniana sobre el tiempo no sólo supuso un enorme avance con respecto a la filosofía griega, sino que anticipó Kant, así como también el *cogito* de Descartes y el *ambulo ergo sum* de Gassendi. Esta teoría conduce al subjetivismo intelectual, pero en su aspecto emotivo la manifestación sería, dentro de la cultura cristiana, la obsesión por el pecado.³⁹

Al igual que para Agustín, el movimiento no es para Petrarca la medida del tiempo, *ab initio rerum volvi omnia, nichil stare*⁴⁰, desde el principio todo cambia y nada permanece, afirma con una sentencia digna de Heráclito, a quien rendirá homenaje en el *Triumphus Fame*. Es la percepción individual, inexorablemente independiente del devenir de las cosas materiales, la que garantiza un juicio neutral acerca del presente con la ayuda de la memoria.

Si los hombres que no conocieron épocas mejores son incapaces de percibir la triste decadencia, se debe a que son como hormigas que avanzan lentamente sobre una gran rueda. Les falta la memoria, en este caso histórica, y por lo tanto no poseen la agudeza precisa para aquilatar en su justo valor el pasado del presente. El *topos* clásico de la rueda se halla también en el *Triumphus Temporis*, *la strada ritonda ch'è infinita* (v. 30) con evidentes reminiscencias de *Las Confesiones* (XI, 23), especialmente cuando se une a la idea del movimiento solar:

*Veggio or la fuga del mio viver presta
anzi di tutti, e nel mio fuggir del Sole,
la ruina del mondo manifesta.*
(T.T. 67-69)

Quizá sería pertinente recordar que el terremoto del 25 de enero de 1348, que anunció las desgracias de la gran peste, comienza con una indicación solar *parumper ad occasum*⁴¹, sucedió al ocaso del sol, es decir, fuera de la posibilidad de dividir el tiempo en coordenadas válidas, externas a una percepción subjetiva. Con lo cual Petrarca rechaza la máxima aristotélica, plenamente adoptada por los escolásticos, de que el tiempo es el número (la medida) del movimiento según el antes y el después.

3- Modelos espaciales y decadencia

La continua contracción entre el tiempo real, que existe fuera e independiente de la memoria, y el esfuerzo por parte de ésta para reportar el pasado al presente, la funda Petrarca no sólo en las lábiles escansiones cronológicas, sino sobre todo, en las determinaciones geográficas, el recuerdo tendrá que ser también recuerdo de lugares⁴².

Puesto que su epístola tiene la finalidad de desarrollar una única tesis, *De mutatione temporum*, elige para la descripción espacial el principio icónico, que es el que implica mayor economía de recursos retóricos y, por lo tanto, mayor claridad expositiva, de donde se deriva el sentido pedagógico y ejemplar. Los elementos que esparce en la sintagmática del texto, se identifican con las ciudades en las que el poeta vivió, o que simplemente visitó, desde

Carpentrás a Venecia. Ello conlleva la descripción de un universo atomizado cuyo hilo conductor es el autor-protagonista. No se nos presenta, pues, un análisis del mal, sino que cada ciudad parece padecer uno único y diferente al de las otras. El mal, en este caso, es una abstracción sin particularidades⁴³, el modelo espacial se convierte en organizador de un concepto, la decadencia, que no lo es.

El primer escenario connotado en consonancia con el tono negativo general de la carta, es, como podría esperarse, Aviñón, la ciudad corrompida, lo que es otra prueba más de la innegable, unión entre el epistolario de Petrarca y el *Canzoniere*. También en éste el primer perfil que se recorta en su estructura, proyectando siniestras sombras sobre la trama amorosa, es Aviñón. En el soneto 7 es donde por primera vez, a lo largo de la sintagmática del *liber*, la historia sentimental se inserta en un escenario público⁴⁴:

*La gola e 'l somno et l'otiose piume
ànno del mondo ogni virtù sbandita,
ond' è dal corso suo quasi smarrita
nostra natura vinta dal costume;*

*et è sì spento ogni benigno lume
del ciel, per cui s'informa humana vita,
che per cosa mirabile s'addita
chi vòl far d'Ellicona nascer fiume.*

(vv. 1-8)

Para Santagata, la precoz aparición de Aviñón en el *Canzoniere*, con la doble función de lugar de perdición del

enamorado y lugar en donde se concentra la ignominia del mundo, responde a una precisa finalidad estructural: unir en un mismo discurso moral los vicios públicos y los privados. En la *Senil*, la ciudad se delinea, asimismo, desde el principio ligando la vertiente autobiográfica con la causa primera de la decadencia social, es decir, la corrupción de la curia y su traición a Roma:

Parlerò invece del primo viaggio della nostra puerizia. Esso ebbe come meta la città detta Avinione, modernamente Avignone, quando vi si erano appena trasferiti il papa e la sua chiesa (destinata a ritornare nella propria sede solo dopo sessant'anni). Il luogo perciò era affollato, carente di alloggi, zeppo di gente, sicché fu opinione dei nostri vecchi che le donne e i bambini si trasferissero in un posto vicino⁴⁵.

Hay, por lo tanto, una doble lectura en este párrafo que determinará el ulterior desarrollo temático: en primer lugar, la evocación compartida, donde es necesario señalar el matiz de memoria de exiliado errante, rasgo que permanecerá siempre en el carácter del poeta, quien se autodenominará *peregrinus ubique* (*Epystole*, III, 19, 16), y que si, por una parte, era una lamentable condición de la que se vio obligado a justificarse, por ejemplo en una carta de 1352 escrita al *doge* Andrea Dandolo, por otro lado, era una peculiaridad de su personalidad que encontraba justificación en Séneca, quien en la *Consolatio ad Helviam* (6, 6-8) afirma que el continuo movimiento es una prerrogativa esencial de los dioses, y que el alma humana, siendo consustancial a los seres divinos, hallará placer en el cambio continuo⁴⁶. Lo cual no se opone a la negación del movimiento como factor determinante para medir el tiempo. Aquí el cambio tiene una entidad metafísica que se enlaza

con la acción interiorizada. Así, la experiencia del viaje servirá fundamentalmente como imitación de los héroes del pasado, y de Agustín, y como huida espiritual⁴⁷, o más bien alejamiento intelectual de la contingencia.

A Billanovich⁴⁸ le pareció percibir, en las últimas páginas de la *Posteritati* una cierta respuesta ante la acusación de haber cambiado demasiado de ciudad, observación que no parece pertinente, si inferimos la intención del autor dentro de los límites del propio texto, desde el momento que Petrarca declara abiertamente en esta epístola que habría residido de forma permanente en Nápoles si no hubiese muerto el rey Roberto, que para él representaba el ideal de mecenas de las letras y, por lo tanto, de gobierno.

La segunda lectura del párrafo de la *Senil* sería la denuncia de la ilegalidad de que Aviñón fuera la sede papal, y su connotación como lugar hostil y no acogedor, en donde los más débiles y los inocentes no encuentran cabida. Estas dos ideas las desarrolla más adelante usando un lenguaje implacable, que evidentemente conduce a los tres sonetos antiaviñoneses del *Canzoniere* (136-138).

*Questo luogo, in verità, era sempre parso a molti e a me prima degli altri, secondo un convincimento rimasto immutato negli anni, il peggiore di tutti: non tanto in se stesso, quanto per le turpitudini e nequizie ivi concorrenti, stipate e incancrenite. Eppure oggi - come nessuno potrebbe negare, se non con una spudorata menzogna - è tanto peggiorato, che può ritenersi oro quello che un tempo esso già fu.*⁴⁹

La tesis central del párrafo no es, a pesar de la vehemencia, la corrupción de Aviñón, sino el mutar, acelerado por la presencia

engrandecedora del mal, de los tiempos. Se percibe, pues, una cierta añoranza de un pasado que, aún siendo vergonzoso, era mejor que el insoportable presente. La ciudad que debería de haber sido, prosigue Petrarca, la fortaleza de la religión, no por derecho, sino porque allí habita el papa, ha sido preciso circundarla de murallas, cerrar las puertas y defenderla con armas⁵⁰, que no han servido para librar al papa de las ofensas. En efecto, poco antes de que escribiese estas palabras, Urbano V había sido obligado a dar una gran suma de dinero, y después a conceder la absolución, a Bertrand du Guisclin, futuro condestable que, por orden de Carlos V, estaba de paso por Provenza, ya que dirigía una expedición contra los árabes.⁵¹

En la caracterización de la inmoralidad de Aviñón, la cual naturalmente está personalizada, el punto de comparación es Aníbal, de quien Livio narró el comportamiento ignominioso en Capua, y del que se decía que no tenía temor de Dios ni respetaba la palabra dada ya que era un hombre sin religión. La misma alusión que se encuentra en el *incipit* del soneto 7, avalada por los comentarios, por citar sólo dos, de Carducci-Ferrari o de Ponte. Livio (XXIII, 18, 12) describe a las tropas de Aníbal debilitadas por el sueño, el vino, la gula y las meretrices. Soldados de cuerpos y ánimos afeminados, que se respaldaban más en la reputación de las pasadas victorias que en su actual virtud y fuerza.

La función estructural de apertura que juega Aviñón en el *Canzoniere* y en la epístola a Guido Sette es similar incluso formalmente, lo que corrobora de nuevo la tupida red de relaciones constantemente actualizada entre el epistolario y el libro de rimas. El soneto 7, escrito según estableció Wilkins durante el periodo aviñonés, o sea entre 1327 y 1336⁵², está dirigido a un amigo desconocido. Carducci deshecha la hipótesis de que el destinatario fuese Boccaccio, y apoya sin demasiada convicción la posibilidad de

que lo fuese Tommaso Caloiro da Messina.

Santagata cree que la invocación del verso 13, *gentile spirto*, se refiere al fraile de la familia de los Colonna, Giovanni, para que no interrumpa su labor en la obra histórica titulada *De viris illustribus*, con lo cual habría un núcleo de sonetos, del 7 al 10, que, en el caso de que todos estén dirigidos a distintos componentes de la familia Colonna, seguirían la misma estructura de los dos primeros libros de las *Familiars*³³. No hay, desde luego, ningún elemento de juicio que nos induzca a pensar que el soneto 7 esté dirigido a Guido Sette. Ciertamente es que Petrarca le envió, por ejemplo, otra carta fechada el 24 de abril de 1355, desde Milán, en la que traza un cuadro desesperado de la situación política italiana, en esos momentos ofuscada por la guerra entre Venecia y Génova, y que en 1352 residió en la casa del amigo, quien a pesar de ser arzobispo de Génova, continuaba viviendo en la ciudad. Algunos meses más tarde, en 1353, Petrarca se trasladó definitivamente a Italia. Aviñón se le había vuelto absolutamente insoportable.³⁴

Si en *Le Rime* la ciudad es escenario, por un lado, del amor infeliz y pecaminoso, y por otro es la ciudad del exilio del papado, desde que en 1309 Clemente V, el francés Bertrand de Got, fiel a Felipe el Hermoso, y que antes había sido arzobispo de Burdeos, se instalase en la capital provenzal, en la epístola falta la primera función, la ausencia de Laura es total, aunque el elemento personal se mantiene pues, como hemos visto, Petrarca se autodefine un exiliado, o más exactamente, nos atreveríamos a precisar, se presenta como un hijo del exilio, que sufre las consecuencias de una situación histórica dada sin haber participado directamente en los hechos, al contrario que Dante, obligado a marcharse de Florencia por orden de Carlos de Valois en 1302. En ese sentido existe una cierta identidad entre la ciudad y el emisor, queremos decir que

cuando en las numerosas epístolas en las que se habla de Aviñón, especialmente en las *Sine nomine*, y, por ejemplo, en los tres famosos sonetos antiaviñoneses del *Canzoniere* (136-138), la denominación *Babilonia*, en general se refiere, cuando el tono es de invectiva, a la moderna Babilonia (Bagdad), al centro político y espiritual del islamismo, aunque no hay que olvidar que la antigua Babilonia, la bíblica, era el lugar del exilio para los hebreos⁵⁵, el pueblo errabundo y desarraigado, al igual que el poeta.

En la *Posteritatt*, por el contrario la invectiva contra Aviñón es muy moderada. La ciudad se presenta como la sede ilegal del papado, pero las críticas se concentran en la figura de Urbano V, que tuvo en sus manos la posibilidad de volver a Roma y no lo hizo. Pero la ciudad es al mismo tiempo el lugar de encuentro con los poderosos Colonna, y en consecuencia juega un papel positivo secundario. Cuando aduce las razones de su traslado a Valclusa, el calificativo que recibe Aviñón es el de "tediosa", al igual que lo eran todas las ciudades para el poeta.

A la ciudad de la degeneración se opone de forma insistente y natural el mito político fundamental en toda la obra de Petrarca, tanto en latín como en vulgar, el mito de Roma, con sus posibles variantes, como serían el mito de la virtud y el de la gloria. Ciertamente, frente a la mezquina situación social de la mitad del *Trecento*, Roma y el pueblo romano son a sus ojos el único ideal que una conciencia honesta e independiente puede reivindicar⁵⁶. Aunque este mito, que fue la guía ideológico-política a lo largo de la vida de Petrarca, está muy diluído en la *Senil*. No plantea ni siquiera directamente el tema, como si la decadencia apocalíptica que ha enfangado el mundo pudiese manchar en exceso el nombre de Roma. Donde no hay ni virtud ni gloria la memoria de Roma no tiene cabida. Recordando su primer viaje a la ciudad a finales de

diciembre de 1336 dice:

Sebbene già allora, e già da molto tempo, la città non fosse altro che la favola di se stessa, capace di dimostrare solo con le rovine superstiti la trascorsa grandezza, vi erano tuttavia in quelle ceneri - che oggi sono del tutto spente e fredde - ancora alcune generose faville.⁵⁷

La observación de Villani, cuando habla de una "poesía de las ruinas" refiriéndose al conjunto del texto, pero de la que participa en especial Roma, es absolutamente clarificadora⁵⁸. Cuando el 15 de marzo de 1336, desde el Campidoglio, escribe la *Familiars*, II, 14, en las ruinas ve las reliquias de un tiempo pasado, y en ellas y a través de ellas percibe el antiguo esplendor, negándose a reconocer la muy diferente realidad formada por un amasijo de construcciones romanas derrumbadas y sucias ocupadas por nobles y plebeyos, e incluso por el ganado⁵⁹. Bien es verdad que en la primera *Senil* del séptimo libro dirigida, muchos años después, al papa Urbano V la descripción de las condiciones en las que se halla Roma es, más que realista, dramática. Devastada por la guerra, sin ley ni justicia, en donde el pueblo llora y se lamenta; pero a pesar de ello mantiene aún la idea de que a Roma le corresponde la misión providencial de poner orden en el caos de su época. Para Dotti, dicha actitud no es retórica, sino que es un punto de partida político que se alimenta del contraste entre la grandeza del pasado y la miseria del presente.⁶⁰

La primera aparición de Roma está enlazada a Aviñón. El poeta manifiesta ante Sette su ira contra los opositores de la vuelta del papa al lado de su legítima esposa.

Santagata, basándose en la hipótesis de que la sextina 142

(siempre en relación con lo que él denomina *il primo Canzoniere*, o sea, la forma Correggio) fuese escrita en Roma el año del Jubileo, 1350, y dado que en ella anuncia la extinción de su pasión por Laura en nombre de un amor más elevado, lanza la posibilidad de que la primera intención del autor fuera dedicar el *Canzoniere* a la *renovatio romana*.⁶¹

En cualquier caso, no sería accesorio invertir los términos que la crítica en general ha mantenido sobre el Petrarca desarraigado, que pasa por las ciudades, por los lugares, ajeno a las pequeñas o grandes vicisitudes de la vida, sin sentirse jamás perteneciente a ningún grupo, y, diríamos casi, a ninguna persona no sublimada. Lo que sucede es que para él no existe una sola patria, sino que, simbólicamente, en su obra hallamos tres lugares: Aviñón, Roma y Florencia, que se fragmentan y se recomponen en correspondencia con la dispersión interior del ánimo del poeta y con el descarrío político, social y cultural en el que se debate toda la Italia del siglo XIV. Valclusa no es una patria sino un refugio, de ella está ausente cualquier idea política efectiva, no se da en ningún momento la socialización con el otro, en el sentido genérico de un pueblo, se establece únicamente la relación con la literatura. Actitud expresada con claridad en la *Posteritati*:

*Ma questo è l'essenziale: quasi tutti gli scritti che mi è accaduto di comporre, vennero condotti a termine lì, o cominciati o ideati lì.*⁶²

Valcusa es el "anticronotopo", por cuanto es el catalizador de la fuga no delimitada, se transforma en el espacio y en el tiempo ideal para la producción literaria, con el particular significado que ello conlleva para un escritor que mira constantemente hacia un

pasado elevado a la categoría de mito, pero que sin embargo espera proyectarse en el futuro, como demuestra esta epístola, por medio de la gloria poética.

Ahora bien, por un lado Petrarca pertenece, aun a pesar suyo, a la patria del exilio, Aviñón. Allí lleva a cabo su primer trabajo filológico, la reconstrucción de las *Décadas* de Livio, y allí encuentra la fuente de inspiración para su poesía en vulgar. Es allí donde se pone al servicio de los Colonna, a través de los cuales establecerá toda una serie de contactos que le permitirán dedicarse casi de lleno a la literatura. Roma sería la patria alternativa y de ella se sintió futuro ciudadano, hasta que la testarudez de los acontecimientos históricos que le tocaron en suerte vivir, no le desengañaron. Sin embargo, no renunció nunca al ideal, el pesimismo de la vejez no atañe directamente a Roma, sino al mundo, porque el apocalipsis no tiene la finalidad destruir los símbolos de la virtud, sino castigar los pecados del hombre. Y por último, la tercera sería la *indicta patria*, Florencia⁶³, Así la recuerda en la epístola:

Né posso d'altro canto rievocare certe cose senza fare almeno un cenno alla patria innominata. Questa, però, cos'altro è ormai se non una prova evidente della perniciosa tendenza a mutare? Una città che ancora pochi giorni or sono, godendo di un appropriatissimo nome, era fiorente di tutto, sino a far invidia non solo alle rimanenti città d'Italia ma a tutte quelle cristiane, poi rapidamente, a causa di numerose sventure - senza voler contare fra queste gli incendi, le guerre intermittenti e le pestilenze -, si è guastata sino a far pena: insegnando di sicuro a tutti, e in primo luogo a i suoi cittadini, quanta speranza si abbia a riporre nelle cose caduche.⁶⁴

Propone la ciudad de Florencia como *exemplum* contemporáneo para sus ciudadanos, con lo que está implícito el valor pedagógico en un testimonio que pretende ser objetivo. Pero invirtiendo la valencia que en línea general comportan los *exempla* histórico-morales clásicos, de los que la obra latina abunda, en este párrafo se aprende en negativo, no por el modelo erigido, sino porque es inevitable que el modelo sucumba ante la total disolución impuesta por el tiempo.⁶⁵

Ciertamente la admonición, algo resentida no carece de bases reales. La relación que mantuvo Petrarca con su patria innominada, o más exactamente con sus conciudadanos, no fue fácil. En la *Seniles*, XIII, 3, cuando habla de su visita, en 1350, a la casa que le vio nacer, en Arezzo, y la cálida acogida que le dispensaron, comenta que fue más generosa esta ciudad con un extranjero que Florencia con un hijo. En una epístola métrica (III, 9) escrita a Zanobi da Strada el año de la peste, se justifica ante quien lo acusaba de huir de su verdadera patria y preferir la Italia del norte, diciendo que no es él quien se aleja, sino que Florencia es la única ciudad de la península que no reconoce sus méritos. Aunque, cuando en 1351 el *comune*, a través de Boccaccio, le ofrece una cátedra en la recién instituída universidad, y en prueba de buena voluntad, revoca el decreto de embargo que existía contra los bienes de su familia, Petrarca declina la propuesta alegando que le han llamado desde la curia, y tiene que volver a Aviñón. Las autoridades florentinas lo tomaron como un desaire, y volvieron a embargar sus propiedades. Petrarca no parecía demasiado interesado en formar parte de un grupo social, el de los profesores universitarios, que si bien gozaba de ciertos privilegios, estaba demasiado sujeto a los avatares políticos de cada una de las ciudades.⁶⁶

Pero el momento de mayor tensión fue cuando, en 1353,

decidió ponerse bajo la protección de los Visconti, rivales de Florencia y de su régimen de gobierno. Años más tarde, en 1366, en una carta a Boccaccio (*Seniles*, VI, 2) afirma que es mejor servir a un solo patrón que a muchos, aludiendo claramente al gobierno democrático de Florencia.

En un parrafo posterior de la epístola a Sette, encontramos la razón de la admonición a los florentinos por poner sus esperanzas en las cosas caducas. Hablando de las que denomina *societates mercatorum* escribe:

(. . .) nelle quali più di tutte fiori a lungo la mia patria, e per le quali è difficile dire e più difficile credere quanti vantaggi si siano recati all'uomo: grazie a esse, infatti si reggeva quasi tutto il mondo, sicché del loro aiuto e consigli dappertutto si avvantaggiarono persino principi e sovrani.⁶⁷

Los mercaderes emplearon a los humanistas como preceptores, profesores en las universidades, como notarios o funcionarios, afirma el historiador Christian Bec, y a cambio éstos exaltaron la libertad, la dignidad del comercio y el espíritu de lucro⁶⁸. Billanovich, por su parte, ha puesto de relieve hasta qué punto Petrarca era consciente del nuevo papel que el literato debía de asumir en la sociedad civil, y de la cuota que era necesario pagar para poder ejercer esta nueva profesión⁶⁹.

En el *De regimine principum*, tratado filosófico-político, compuesto por cuatro libros y atribuido a Tomás de Aquino, aunque él seguramente sólo escribió el primero y los cuatro capítulos iniciales del segundo, siendo Tolomeo da Lucca su probable autor, aún se mantiene, en parte, la idea tradicional de que los mercaderes son unos corruptores de las costumbres, en especial si son

extranjeros, con ellos se pierde el sentido de la virtud, pues todo se transforma en objeto de comercio, de intercambio.

Sombart, al estudiar las fuentes del espíritu del capitalismo, resumió esta idea afirmando que la economía monetaria acostumbra al hombre a una contemplación del mundo puramente cuantitativa⁷⁰ con la que Aquino, es obvio, no comulgaba, considerando en consecuencia que era más oportuno que la ciudad se autoabasteciera, aunque, puntualiza el doctor de la Iglesia,

*(Non) bisogna del tutto escludere dalla città i negozianti, poichè non facilmente è dato trovare un luogo, che abbondi di tutte le cose necessarie alla vita in guisa tale, da non aver bisogno di qualcosa importato da altrove, e perchè l'abbondanza di quelle cose, che nello stesso luogo sovrabbondano, parimenti tornerebbe a molti dannosa, se non potessero trasportarsi altrove dai mercanti. Onde è necessario che una città perfetta usi con moderazione dei mercanti.*⁷¹

La figura del mercader es una de las que mayor importancia tienen en el *Decameron*. Observan Ceserani-De Federicis que, para Boccaccio, es el nuevo tipo social y representa el presente en el que viven el narrador y los lectores. Su función sería la de expresar la ambigüedad y la problemática de ese presente. Boccaccio no se limita a constatar los comportamientos del mercader, sino que diseña también su psicología, poniendo en evidencia el miedo y la inseguridad interior. En la totalidad del *Decameron* se hallarían 15 cuentos que narran historias que se desarrollan en un ambiente mercantil, y en otros se pueden percibir juicios y comportamientos típicos de dicha mentalidad⁷². En el cuento de Andreuccio da Perugia (*giornata IV, novela 5*) es, quizá, en donde se ve con mayor

claridad la educación, a través de la dura experiencia de la vida, que conduce a la mentalidad mercantil. Ciertamente es que posteriormente, en el *Corbaccio*, escrito en 1354-55 (o quizá en 1366), Boccaccio emite una opinión muy negativa sobre la cultura surgida del intercambio económico, contraponiéndola al verdadero conocimiento. Los signos de la crisis se reflejan también en esta obra satírica, que se enlaza por otra parte con toda la tradición de la literatura misógina⁷³. Tradición en la que se englobarían algunos capítulos del segundo libro del *De remediis utriusque fortune* de Petrarca. El *Corbaccio* constituiría, por lo tanto, una especie de retractación, sino en la vertiente autobiográfica sí en la literaria, del autor del *Decameron* al menos en dos planos: el de la mujeres y el de los mercaderes.

La relación que Petrarca mantiene con la riqueza, en la carta al amigo, es ambigua sólo en apariencia, pues si por una parte emite una opinión favorable sobre la nueva clase que la crea, por otro lado lamenta el hecho de que a él le haya llegado casi sin quererlo, ya que esto le ha acarreado el tener que soportar la envidia de los demás. Para plantear un argumento tan delicado, dentro de las coordenadas ideológicas que aún imponían una contraposición entre la actividad intelectual y la lucrativa, recurre de nuevo, en el texto, al ejercicio conjunto de la memoria. Admira a Guido que, habiendo estudiado leyes, se ha ganado honestamente sus riquezas en los tribunales. A él, por el contrario, la riqueza le ha alcanzado en los bosques solitarios en donde se refugiaba⁷⁴. En una carta escrita en 1355 a Neri Morando (*Famillares*, XX, 1), después de haberse entrevistado con el emperador Carlos de Bohemia, expresa en términos exaltados la potencia que el dinero ha adquirido en una sociedad que carece de fuertes valores espirituales. Todo se puede vender y comprar, la guerra o la paz, la libertad o la esclavitud, la

fama o la santidad. A pesar de que el tono adolece de una cierta convencionalidad no faltan las críticas mordaces a la situación concreta de aquel periodo, hasta el punto que Sombart consideró que este texto era el que mejor expresaba literariamente la potencia del dinero durante esta época.⁷³

No existe, pues, ninguna ciudad que se salve de la inevitable decadencia de los tiempos, la memoria es incapaz de salvaguardar incluso aquellas que en pasado el poeta amó, y cada una se transforma en símbolo de los distintos aspectos de la imparable crisis. Carpentrás, de donde se marchó cuando tenía dieciséis años, se convirtió en breve en la "casa del diablo". La ciudad había sido elevada al rango de capital del condado Venessino con derecho a tribunal, y para el desencantado Petrarca se erige en paradigma de la mala administración de la justicia, los litigios jurídicos han roto definitivamente la alegría y la tranquilidad de sus habitantes. Opinión que se complementa con la interesante idea de justicia que se refleja en la *Posteritati*, siendo quizá el juicio más duro que el poeta emite en toda la carta, cuando expone las razones por las que abandonó los estudios de leyes llevados a cabo en la Universidad de Bolonia:

*Non che non mi placesse l'autorità delle leggi, che indubbiamente è grande e colma di quell'antichità romana da cui prendo diletto; ma perché il loro uso è fatto perverso dall'umana nequizia. Insomma non tolleravo di stare a studiar cose di cui non avrei voluto servirmi in modo disonesto.*⁷⁶

En la canción 360 de los *Fragmenta*, escrita probablemente en 1342-1343, y cuya temática observa numerosos puntos de contacto con el *Secretum*, pone en boca del Amor su opinión sobre sus

juveniles estudios de derecho:

*Questi in sua prima età fu dato a l'arte
da vender parolette, anzi menzogne;
(vv. 80-81)*

Se podría intuir que un juicio tan severo no se halla en la epístola a Sette porque éste sí terminó los estudios de leyes y se sirvió de ellos en su carrera eclesiástica.

Montpellier, lugar de los primeros estudios de los dos amigos, y que en aquellos lejanos años estaba bajo la jurisdicción del reino de Mallorca, se transforma en víctima simbólica de las ambiciones expansionistas del rey de Francia, Felipe VI de Valois.

Especial atención requieren las conmovidas palabras que Petrarca dedica a Bolonia, la ciudad en donde vivió como estudiante de leyes. Esta era el símbolo del estudio y de la goliardesca libertad juvenil y ahora en cambio, dice, una endémica y gris ignorancia la ha invadido, hasta el punto que ya no es la Bolonia que antes era denominada con el apelativo de *grassa* por el bienestar que en ella reinaba "ahora es sólo Macerata!"⁷⁷, le confía bromeando con tristeza Androine de la Roche, legado papal en la ciudad, cuando en 1364 Petrarca le visita. En los tiempos en los que el futuro poeta estudiaba en ella, nos cuenta, solía pasear con sus compañeros por las afueras hasta bien entrada la noche, y a la vuelta encontraban las puertas de la ciudad abiertas, y, si por casualidad, estaban ya cerradas, se podían saltar tranquilamente los insignificantes muros que la rodeaban sin ser molestados por los centinelas. Era una ciudad sin miedo.

Además del recuerdo existe la realidad cotidiana, la ciudad desde donde escribe, Venecia. En ella esperaba encontrar un poco

de paz, y la ha hallado, pero con firmes trazos, semejantes a los usados por Wells para retratar a los Morlocks, los seres subterráneos e inferiores de *La máquina del tiempo*, Petrarca nos describe el estado más bajo de la condición humana, la esclavitud⁷⁸. Si en Agustín ésta es, desde un punto de vista doctrinal, uno de los resultados del pecado, del mal, desde la dinámica histórica la concibe como una sanción justa contra aquellos que han emprendido una guerra injusta, y que han enturbiado el orden natural de la sociedad. Ahora bien, aunque Agustín acepte que la esclavitud es una situación institucionalizada, derivada del derecho de gentes, en su concepción cristiana cambia de valor, ya que el esclavo posee la misma dignidad espiritual que el dueño, porque, además, éste último en cuanto cabeza de familia, debe dar un trato equitativo a todos sus componentes, sean libres o esclavos⁷⁹. En Petrarca desaparece absolutamente el más mínimo rasgo de caridad cristiana:

*E ormai una nuova e incalcolabile moltitudine de schiavi, dell'uno e dell'altro sesso, ha inquinato con la deforme turpitudine dei volti della Scizia, l'immagine di questa bellissima città, come un torbido torrente che si riversi su un purissimo fiume. Nondimeno, se una simile turba non fosse ai suoi acquirenti più gradita che a me e non diletta i loro occhi più de quanto non diletta i miei, non si vedrebbe questa sozza gioventù affollare le strette calli o affliggere con brutti incontri i forestieri abituati a ben altre bellezze; e se ne starebbe invece con magra e pallida fame nei campi petrosi della sua Scizia (là dove Ovidio localizzò la regione), a carpire con i denti e le unghie l'erba che vi cresce. E mi par che basti.*⁸⁰

No hay una evaluación histórica, a parte del evidente empeoramiento de las condiciones de la ciudad, es más bien una

consideración estética, que se opone formalmente a las bellezas de la ciudad. Los esclavos, víctimas de la crisis económica de la mitad del siglo XIV, y según nos informa el mismo Petrarca, vendidos por sus propios padres que no les pueden alimentar, son considerados antiestéticos y molestos invasores, sin evaluar las razones económicas que inducían a la República de Venecia a comprar un gran número de ellos provenientes de las tierras comprendidas entre Grecia y Bulgaria hasta la lejana China, tráfico que duró hasta el siglo XV¹¹. Los esclavos son extranjeros, al igual que los mercenarios que se ponen al servicio de los señores de Italia, y si éstos, por estar armados suponen un peligro real para la paz en la península, aquellos molestan como insignificantes insectos. Se podría añadir que la falta de compasión por su parte en realidad dota de una cierta categoría humana, aunque marginal, a estas gentes: son dueños de su propia alma y pertenecen a una tierra en la que, aun pobres, serían libres.

Y si el penúltimo refugio, pues el definitivo sería Arquà, es profanado por la vulgaridad de los esclavos, el primero, Valclusa lo fue por los ladrones sacrílegos, que semejantes a lobos famélicos saquearon su casa en la Navidad de 1353. Sólo los libros se salvaron, gracias a la previsión de uno de los criados que los había llevado a un lugar seguro.

*Vatti ora a fidare degli ombrosi rifugi di Valchiusa!*¹²

dice al amigo con amarga ironía que borra de la memoria el lugar ideal de un tiempo. Sólo los libros milagrosamente salvados, tal vez, puedan contener los ideales que antes había confiado al paisaje del Sorga.¹³

Otras ciudades como París, Nápoles, Milán, Padua, Lieja...,

pasan velozmente como fotografías en negativo:

*Nessuna città è ormai quella che fu, non dico molti secoli addietro, ma appena nella nostra memoria: io racconto infatti cose viste, non cose lette o sentite dire.*⁶⁴

El ciclo del universo atomizado se cierra, la disposición ordenada de los elementos a lo largo del eje sintagmático del texto debería conducir, según Petrarca, a admitir el valor de verdad objetiva, vista y por lo tanto experimentalmente convalidada, que aportan sus palabras. El recurso seguido ha sido el de contraponer, en la mayoría de los casos, una cualidad de cada una de las ciudades, aquella que por antonomasia era la más destacada y la más conocida, situarla en el pasado y compararla con el defecto que se corresponde contradictoriamente con dicha cualidad. Nos describe el modelo al negativo, modelo que no entra en conflicto con los demás, ni se complementa, es simplemente una adición que en su totalidad representa la idea de la decadencia enraizada en un momento concreto, y que se opone a un concepto parcializado, la idea de auge moral o social, situado en el pasado. Así, Aviñón que debería ser la pobreza (la Iglesia) es la corrupción. Respecto a Bolonia encontramos la antinomia sabiduría/ignorancia, con las derivaciones de libertad que conlleva el conocimiento contrapuesto al miedo que nace de la incultura. Florencia, símbolo de la riqueza es ahora ejemplo de carencias materiales. Venecia, que debería ser la belleza ha sido invadida por la fealdad. Roma que era la gloria es sólo una enorme ruina. Y Valclusa, el refugio poético, ha sido profanada por unos zafios ladronzuelos.

En el *Canzoniere* la última aparición de la ciudad que es espejo del mal y de la decadencia que se cierne sobre el mundo, está

unida a una noción fundamental en la cosmovisión del poeta, la de *Fortuna*:

*Ma mia fortuna, a me sempre nemica,
mi risospigne al loco ov'io mi sdegno
veder nel fango il bel tesoro mio.
A la man ond'io scrivo è fatta amica*
(259, vv. 9-12)

Aviñón transformada en *fango* es el inconsistente escenario en donde, durante un instante, la *Fortuna* adversa se vuelve favorable por el hecho de que Petrarca ha podido sentir el contacto de la mano de Laura en la suya gracias a un fugaz saludo. Después del *fango* se pasará a la nada, y la ciudad será proscrita definitivamente del *Canzoniere*.

4- Incertidumbre interpretativa y *Fortuna*

Cuando Petrarca se plantea la razón última del empeoramiento de los tiempos con respecto a los de su juventud, el porqué de la virulenta manifestación del mal precisamente en ese momento histórico y no en otro, puesto que su presencia es inmanente a todo la historia humana, no la encuentra, y oscilando entre la angustia del espíritu y la impotencia del raciocinio, exclama:

*Probabilmente perché la vita di uomo è simile a quella di un
albero: e come questo deve sfidare le tempeste del cielo, così
quella, una volta messi i suoi rami, deve sopportare le difficoltà del
mondo e le bufere della vita.¹⁵*

Esta declaración, hecha en las primeras líneas, modela toda la *Senil*, es la premisa en la que se basa la verdad axiomática que, como hemos visto, desarrollará después paso a paso en cada una de las evocaciones espacio-temporales de la memoria. En ella está implícito evidentemente el concepto de *Fortuna*, en especial para su lector contemporáneo, que presumimos informado de la evolución de su obra en prosa latina, ya que hacía muy poco tiempo que había hecho público un tratado sobre el tema, el *De remediis utriusque fortune*. Por otra parte, el receptor de la carta, Guido, había sido puesto en su momento al corriente de las intenciones y de la marcha de la elaboración de dicha obra.

Aunque el argumento provenía de la tradición clásica, de Séneca, Cicerón y Boecio, estaba de plena actualidad por el cambio de perspectiva en cuanto a la situación y la incidencia del hombre ante los acontecimientos que emanaban de la nueva dinámica socio-cultural. Martellotti destaca el éxito, no sólo inmediato sino a lo largo de toda la edad del Humanismo, que obtuvo la obra, interpretada como un manual que, partiendo del ejemplo de los antiguos, pretendía establecer unas pautas de comportamiento para la vida de cada día.

En los *Rerum memorandarum libri*, iniciados en Provenza en 1343 y nunca concluidos, el poeta, emulando los *Facta et dicta memorabilia* de Valerio Máximo, había introducido un tercer grupo de *exempla* a los dos ya establecidos por el escritor latino, junto a los "romanos" y no "romanos" (*romana ed externa*), el de los "modernos" (*moderna*)⁸⁶. Con lo que resulta evidente que, en la intención pedagógica de Petrarca, el presente adquiere una dimensión equiparable a la imagen especular de los modelos clásicos, y de estos mismos extrae la no escisión entre el discurso literario y la capacidad de persuasión en él contenida y dirigida a

un grupo o a una clase de potenciales receptores. Escisión que no se produce, en la historia de la literatura, hasta que la "poética moderna" del siglo XIX no dota al lenguaje de autonomía respecto a los nexos causales que lo unían a referentes colectivos.

Luego, el peso específico del presente es fundamental. En los *Rerum memorandum libri* tanto en el plano interpretativo como en el formal, mientras que en el *De remediis*, las connotaciones temporales (la muerte de Cola en octubre de 1354, el terremoto del 56 y la liberación de Juan II de Francia en 1360) aportan el marco cronológico imprescindible para replantear el antiguo argumento estoico en las nuevas coordenadas de la experiencia humana. Si es cierto que la tesis última de este tratado es que el hombre puede redimirse en la dignidad del presente⁷ sin tener que depositar sus esperanzas en el más allá, la comparación de la vida con un árbol que debe soportar lo que hoy un físico o un meteorólogo denominaría la lógica del caos, no podía faltar en una epístola que pretende la objetividad en la exposición de los hechos contemporáneos al autor, siendo en ella fundamental la idea de *Fortuna*, una de las premisas elementales en la que se basa la percepción total del resto de la exposición.

Según Bosco, la inspiración de Petrarca parte siempre de lo contingente, de la vida concreta, aunque superándola en la elaboración artística, ya que aunque tiende a la construcción articulada, no sabe llevarla a cabo. Aporta como prueba el hecho que, de las obras complejas que se propuso, del *De viris illustribus* a los *Rerum memorandum libri*, sólo concluyó el *De remediis utriusque fortunae*, la que por naturaleza es la menos arquitectónica⁸. Ésta, que es la obra más voluminosa de Petrarca, constituida por dos libros que, entre capítulos y diálogos, suman un total de 253, pretende ser un análisis de la tumultuosa vida del

hombre, siempre a merced de los caprichos de la *Fortuna*. Al parecer, la primera redacción la acabó a finales de noviembre de 1360, porque a principios de diciembre envió una carta a Guido Sette, (*Familiars*, XXIII, 12) en la que le informaba que había escrito un tratado sobre la paciencia como único remedio para superar los avatares de la existencia. De este periodo es quizá también la carta dedicada a Azzo Correggio que serviría luego de prefacio ¹⁹. A Azzo dedicó, asimismo, la primera forma organizada del *Canzoniere*. Para Petrarca este personaje representaba la figura del aristócrata que soporta pacientemente las adversidades de la existencia. La realidad histórica debió de ser muy diferente, ya que un historiador del siglo XVIII, Affo, le definió como el *maggior de 'briganti dell'età sua*. Lo cierto es que Azzo murió en el verano de 1362 y la obra no fue finalizada en su corrección y publicada antes de 1366. Aunque en la epístola-prefacio se asegure que la compuso en poquísimos tiempo, la verdad es que Dotti calcula que la había empezado en 1354.

La primera parte de la obra está dedicada a la buena suerte, en ella la Razón dialoga con la Alegría y la Esperanza, mientras que en la segunda parte la misma Razón discurre sobre la mala suerte con el Dolor y el Temor como interlocutores, la intención, pues, era analizar las dos caras de la *Fortuna* para que sirviese de ejemplo moral al posible lector. Es un tratado sobre la *vanitas vanitatum*, sin embargo, asegura Dotti, no desde el punto de vista religioso, sino innovadoramente laico y profano, puesto que la noción de "remedio" proviene directamente de la literatura consolatoria clásica.

Cuando Petrarca traza el retrato ideal de sí mismo en la *Posteritati*, después de habernos informado de su lugar de nacimiento, y de la *fortuna mediocri* que poseía su familia, usando

ahí la palabra en sentido puramente económico, declara:

*Un po 'la mia volontà e un po 'la sorte hanno guidato sino a oggi la mia vita.*⁹⁰

Una afirmación de este tipo, *vel fortuna*, en un contexto en el que se intenta fijar una imagen absolutamente individualizada para proyectarla en el futuro, y usando una palabra que empieza a entrar en el uso común del toscano entre la nueva clase de los mercaderes, privada ya de toda connotación metafísica, para expresar sólo la incertidumbre de la mejor o peor evolución de las operaciones mercantiles, cuando las leyes económicas, si existían, no habían sido aún formuladas y ni siquiera intuídas, es una afirmación muy significativa, especialmente porque en *Le Rime* y en los *Triumphs*, o sea en los escritos en vulgar, el término tiene un peso específico nada desdeñable.

La cuestión es preguntarse en qué sentido entendía Petrarca que era necesario enfrentarse a este tema. Bec cree que, al igual que la *Fortuna* se aseguró un puesto entre las divinidades romanas después de la segunda guerra púnica, o sea, en el momento de la constitución del imperio, ésta penetró en la *mens mercatoris* en Florencia al final de la Edad Media. Después de un largo proceso de victorias económicas, los hombres se abren al mundo y lo conquistan. Los mercaderes, ante las nuevas tensiones y exigencias de la vida, separan netamente la ciudad terrena y la ciudad de Dios, preocupándose más que del destino de sus almas, de entender el porqué del éxito o el fracaso de sus propias acciones. En resumen, dice Bec:

(. . .) rinunciare alla Provvidenza per accettare la Fortuna, significa rifiutare una concezione tragica dell'universo, quasi schiacciato da una volontà inesorabile, per adottare una visione drammatica del mondo inteso come lotta incessante ed eroica degli uomini contro il caso. Credere alla Fortuna è, per così dire, interpretare la vita umana come pura immanenza.⁹¹

La idea de que la *Fortuna* está tras las razones políticas que han sumido la península en la situación dramática en la que se halla, la expresa Petrarca con gran vigor en la canción *Italia mia*:

*Voi cui Fortuna à posto in mano il freno
de le belle contrade,
di che nulla pietà par che vi stringa*
(vv. 17-19)

Escrita en el invierno de 1344 al 1345 con motivo de la guerra de los Gonzaga y los Visconti contra los señores de Verona, Bolonia y Forlì, que había estallado a causa de la venta de Parma por parte de Azzo Correggio a Obizzo d'Este, está dirigida a todos ellos acusándoles de haber obtenido el poder, no de la virtud que legitima, si se ejercita, la acciones políticas y que es el salvaconducto contra el error, sino de la *Fortuna* que concede la victoria no al virtuoso, sino a aquel que consigue conjugar mejor la propia potencia con el imprevisible azar. El peso específico de este concepto en el Petrarca político y moral no deja lugar a dudas. En la rima que cierra el *Canzoniere*, manifiesto del arrepentimiento por el amor hacia Laura, y glorificación del sentimiento religioso como única justificación del recorrido vital, la *Fortuna* es equiparada a la *Morte*, las dos igualmente inevitables. El poeta se dirige a la Virgen

con las siguientes palabras:

*o saldo scudo de l'afflitte genti
contra colpi di Morte et di Fortuna,
sotto 'l qual si triumpha, non pur scampa*
(vv. 17-19)

No dejamos de notar en *non pur scampa* una cierta ambigüedad. Tanto Carducci-Ferrari como Ponte lo interpretan como *non solo si scampa*, es decir, se está a salvo de los golpes de la *Fortuna* y de la *Morte* bajo el escudo protector tendido por María; interpretación que sigue el tono general de la canción. No obstante, tal vez sería posible, de acuerdo con el tono general del libro y con la contradicción intrínseca que conlleva en especial su clausura, que bajo la protección de la Virgen se vence a la *Morte* y a la *Fortuna*, pero que de ellas no se puede escapar, de la primera en tanto consecuencia doctrinal del pecado y la segunda por cuanto resultado de la suma de los choques entre las débiles voluntades contrapuestas de los hombres, sujetos de hecho a la tiranía de las pasiones.

La unión entre la *Fortuna* y la *Morte*, cómplices de la pasión en el amor humano, se halla plenamente sintetizada en la composición más excepcional, desde el punto de vista métrico, de todo el *Canzoniere*, en la sextina doble, la 332:

*Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,
i chiari giorni et le tranquille notti
e i soavi sospiri, e 'l dolce stile
che solea risonare in versi e 'n rime,
vòtti subitamente in doglia e 'n pianto,
odiar vita mi fanno, e bramar morte.*
(vv. 1-6)

Esta sextina, especialmente significativa siendo la última y la única, del total de nueve, que introdujo *In morte*, expresa en la primera estrofa, como observa Hernández, un balance positivo de felicidad, que parece contrastar con lo expresado en las anteriores, aunque no con la ficción general del libro⁹². Por lo que atañe al concepto de *Fortuna*, la composición, en la que la muerte en el plano formal y en el del significado es una presencia obsesiva, resume en estos primeros versos tanto la positiva como la negativa, la primera en el *incipit* y la segunda en el quinto verso. También en el soneto 124 se expresa la idea de *Fortuna* acompañada con la desesperación y al deseo de hallar la paz en la muerte.

Pero, tal vez, es en el soneto 231, en donde se puede apreciar un uso en consonancia con la contraposición al sentido religioso de tal noción. Esta rima, que está dedicada a la enfermedad de los ojos de Laura, establece una clara diferencia entre la *Fortuna* y la Providencia. La primera genera la felicidad o la desgracia en los amantes, es decir, actúa entre los límites del plano terrenal, mientras que la enfermedad, aun siendo obra de la cruel Naturaleza, se manifiesta con el consentimiento divino.

Se podría afirmar que Petrarca compendia las dos posibles lecturas del concepto de *Fortuna* en el *Trecento*. Por un lado la que interpreta Bec, o sea, la productora de un espíritu laico que, viendo en la vida un drama, acepta el papel, el riesgo de apostar por la posible potencia la naturaleza humana para ser capaces de soportar los dilemas de la vida, o incluso obtener sobre ellos al menos momentáneas victorias. Lo cual concuerda con la concepción histórica general de Petrarca elaborada por Calcaterra, para quien su sentido optimista de la existencia parte de la premisa de que es necesaria la colaboración con la obra de la Providencia, y por ello la acción prevalecería sobre la contemplación.⁹³

Por el contrario, Sapegno observó que, si nos atenemos en exclusiva a la idea de *Fortuna* en Petrarca la actitud pesimista estaría implícita por la falta de estabilidad en cuanto a certezas sociales o morales en un mundo que ha cambiado y que cambia continuamente.⁹⁴

Una posible síntesis de los dos puntos de vista contrapuestos, sería considerar que la actitud positiva y la negativa responden a dos conceptos diferentes. La primera habría que englobarla en el término "riesgo", y constituiría una novedad respecto a la Edad Media, donde no habría existido tal idea. La segunda, la negativa, estaría relacionada con el "azar", contra el cual no se podría luchar, pues forma parte de los designios de Dios.⁹⁵

Gerosa quiso ver en la contradicción que se plantea en el *De remediis* una influencia determinante del griego Heráclito. El autor habría pretendido reflejar la perpetuidad de la lucha no sólo en la vida sino también en la naturaleza, y añade que dicho filósofo produjo en Petrarca una honda impresión, aunque, sin embargo, la forma antitética, característica formal del poeta, provendría de Agustín⁹⁶. En realidad, en la máxima síntesis del pensamiento precristiano realizada por Petrarca, en el *Triumphus Fame III*⁹⁷, la figura de Heráclito en la hilera de los pensadores no tiene particular relieve:

Vidi in suoi detti Eraclito coverto;
(T.F III, v. 82)

Quien encabeza la fila de los filósofos es ciertamente Platón, representante de un pensamiento en el que sería posible vislumbrar signos que aludirían a la posterior revelación cristiana, la cual está ausente del *Triumphus Fame III*, ya que faltan los Padres de la

Iglesia por la inconclusión de esta sección de los *Triumphs*.

El profundo sentido religioso doctrinal no falta en el *De remediis utriusque fortune*. El capítulo titulado *De miseria et tristitia* se podría considerar en parte ligado al *De contemptu mundi*. En 1354 Jan Birel, prior general de los cartujos, había solicitado a Petrarca que acabase el tratado de Inocencio III, pero éste respondió (*Seniles*, XVI, 9) diciendo que le era imposible, porque estaba trabajando en el *De remediis*, aunque dicho capítulo contendría similitudes con el *De contemptu mundi* bastante notables⁹⁴. Los argumentos políticos y militares, por otra parte, no están ausentes. Después del capítulo 93 del libro I sobre la Gloria, dedica los trece siguientes a analizar las ambiguas relaciones que se establecen entre el señor y la base popular, expresa sus dudas sobre el vigor actual de la noción de imperio, y por otro lado ataca duramente el exilio de la curia romana en Aviñón.

5- El ideal político de un literato

El valor del concepto *Fortuna* se manifiesta en la epístola a Guido Sette relacionado con el mito del rey mecenas, con Roberto rey de Nápoles. Si en la canción *Italia mia* la virtud había sido desplazada por la negativa *Fortuna* en cuanto donante de poder, aquí se manifiesta de nuevo con ecos apocalípticos como una tromba que después de la muerte del rey anunciara la inevitable decadencia de aquella ciudad. Cuando volvió a ella como embajador de Clemente VI, en 1343, para tutelar los derechos pontificios ante la nueva reina Giovanna, dice Petrarca:

*Riconobbi semmai le conseguenze delle numerose stragi e distruzioni e i chiari segni della incombente miseria, di cui m'addoloro di essere stato così veritiero profeta. (...) quando tuttavia si erano fatti sentire solo i tuoni e non ancora i fulmini della fortuna.*⁹⁹

Ahora bien, añade, la voluntad del cielo era impedir a Roberto poner remedio a estos desastres, ya que de ella depende el desarrollo de los acontecimientos en la tierra. Idea expresada también en otra epístola, una supuesta "juvenil", la *Familiare* I, 2, que Billanovich demostró que fue escrita en 1350 o en 1351¹⁰⁰, es decir, en los mismos años en que probablemente redactó la *Posteritati*, en la que la figura del rey es representada como si estuviera predestinada a desaparecer, puesto que un mundo tan corrompido es indigno de albergar un personaje que, junto a Stefano Colonna *il Vecchio*, merecerá cerrar la hilera en el *Triumphus Fame* II:

*costor chiudean quella onorata schiera:
il buon re cicilian che 'n alto intese,
e lunge vide, e fu veramente Argo;
dall'altra parte il mio gran Colonnese,
magnanim, gentil, costante e largo.*

(T.F. II, vv. 159-163)

La comparación con Argos, el mítico monstruo vigilante de los cien ojos, refleja el doble concepto de guardián de la civilización y de protector de las letras que para Petrarca encarnaba el rey Roberto, que en la carta, recibiendo el apelativo de *regum rex* con el significado de una posible adhesión algo tardía a una monarquía

de corte cristológico, representó para él el mito augústeo, en el sentido político y en el literario¹⁰¹. En una *Familiar* (IV, 7) dirigida, quizá ficticiamente, al rey y en la que habla de su coronación como poeta laureado, que tuvo lugar en el Palacio del Senado del Campidoglio de Roma el 8 de abril de 1341, hace un retrato de Roberto según las pautas de la vida de Augusto descrita por Suetonio. Entre otros elogios, subraya que el emperador romano fue protector de Horacio y Virgilio, aunque éstos eran de origen humilde. El mito de Roberto de Anjou se relaciona con otros dos: el de Valclusa y el del poeta literato investido de autoridad por medio del estudio, lo cual le permite interpretar la antigua sabiduría y en consecuencia, está autorizado a dispensar críticas o consejos a los poderosos.

Martelloti considera éste el más generoso de los mitos que Petrarca erigió en torno a su persona¹⁰². En una métrica (*Epystole*, I, 4), escrita seguramente en la primavera de 1339, cuenta la visita hecha por el rey de Nápoles a Valclusa casi veinte años antes, en 1320, con lo que queda establecido un haz de conexiones bastante claro por lo que concierne al automito literario. Los tres vértices del triángulo, el poeta, el rey sabio y el Helicón, coinciden, alternándose, en diferentes momentos de la historia, como si la visita de Roberto a Valclusa hubiese sido una premonición del destino de Petrarca, posterior a la que él mismo tuvo cuando junto al amigo Guido Sette visitó la fuente del Sorga.

El reino de Nápoles era el único sistema político que en los primeros años del *Trecento* presentaba una situación estable, sin las agitaciones propias de los agotados *comuni* y sin los titubeos, pero con las indiscutibles ventajas de un gobierno fuerte y menos sujeto a cambios imprevistos, de las nacientes *signorie*¹⁰³. Según Calcaterra, Petrarca consideró el *regale solium* de Nápoles, mientras

el rey vivía, como el Estado más importante de Italia, pero esta consideración no se debió a una toma de posición "antidantesca", ya que en la *Commedia* se menospreciaba la figura del monarca con el taxativo juicio (...) *fate re di tal ch'è da sermone* (*Pard.* VIII, v. 147), sino a la diferente evaluación que hace Petrarca con respecto a la cultura¹⁰⁴. La figura de Roberto de Anjou representó un genuino y verdadero mito, ya que parecía que un pasado idealizado se pudiera reencarnar en una personalidad y en unas circunstancias que formaban parte de un presente también idealizado. Asevera Dotti al respecto que :

(. . .) *non è un caso, dicevo, che ne parlasse poi sempre protettandolo o nella mitica atmosfera del passato o in quella, altrettanto mitica, del rimpianto.*¹⁰⁵

Es notorio que durante el examen para la concesión de la laurea, el rey le pidió que le dedicase el poema *Africa* y que escribiese otro en su honor. Siempre según Dotti, es probable que entre los fragmentos de las obras latinas que nos han llegado algunos correspondan al proyecto del *De Roberto rege* del que daba noticia en *Epystole*, II, 10.¹⁰⁶

El mito, desde el punto de vista político, simbolizaba una monarquía apta para la protección de las clases populares. El güelfismo del rey era de carácter moderado, y se puso al lado de los minoritas franciscanos en el conflicto entre éstos y la Iglesia. En la *Senll*, XVI, 3 Petrarca defiende abiertamente el haber incluido la figura de San Francisco en el segundo libro del *De vita solitaria*, junto a las de los santos Ambrosio, Agustín, Gregorio Magno y Benedicto, y de no haber hecho lo mismo con Santo Domingo alegando que no entraba en la categoría de los que buscaron la

soledad. La predilección de Petrarca por San Francisco, y la unión de éste con el tipo de monarquía populista, encarnada por el rey Roberto, se explica por el origen y la función que cumplieron tanto dominicos como franciscanos, desde la fundación de las ordenes, en las relaciones entre la Iglesia y el pueblo. Ullmann es de la opinión que el nacimiento de las numerosas sectas heréticas durante el siglo XIII tuvo como componente importante el deseo por parte del *populus* de participar activamente en el ámbito social. El diseño teocrático del poder no favorecía, es más impedía, ese tipo de participación, y las sectas fueron las organizaciones que abrieron la posibilidad, si bien encuadrándola en la disidencia. Cuando Inocencio III concedió el permiso a dominicos y franciscanos para predicar a las masas del mismo modo que lo hacían los herejes, es decir, en las plazas y vestidos pobremente, confundiéndose con los más bajos estratos de la escala social, lo que se pretendía era recoger el deseo popular y encaminarlo de manera que fuera posible su control.¹⁰⁷

En el *Canzoniere* es evidente el acuerdo de Petrarca con los presupuestos doctrinales que movían especialmente a los franciscanos. La palingenesis religiosa, el retorno a los orígenes evangélicos, se une a la condena de Constantino, en tanto que con su famosa "donación" la Iglesia empezó a enriquecerse y a perderse por la vía terrenal. En el soneto 138, el último del tríptico contra la sede papal de Aviñón, ésta recibe, entre otros, el calificativo de *templo d'eresia* (v. 2). Supera en este sentido la condena que de Constantino hacía Dante, en el *Inferno*, XIX: *Ahi Costantin di quanto mal fu matre!* (v. 115), para quien el verdadero culpable había sido Bonifacio VIII con sus pretensiones de detentar un poder absoluto también en lo terrenal. Por otro lado, Santagata, como ya se ha visto, ha extraído las reminiscencias de la *Commedia* cuando

se describe el nacimiento de Laura, en el cuarto soneto, inspirado en el nacimiento de Francesco d'Assisi en el *Paradiso*, XI, 49-50.¹⁰⁸ En este mismo soneto del *Canzoniere* se habla de la elección por parte de Cristo de nacer en un modesto Estado, el de Judea, porque *humiltate essaltar sempre gli piacque!* (v. 11).

En el ideal político del rey Roberto, Petrarca reunió los deseos que le urgían desde un punto de vista social. En primer lugar, el apoyo a la parte de la Iglesia que más se acercaba a los presupuestos evangélicos y que proclamaba un grado de mayor espiritualización en la práctica cotidiana sin ser mediatizada por el poder temporal, cuya finalidad, en aquella época de intensos y veloces cambios, debía ser la de garantizar la estabilidad interna de sus instituciones y mantener la independencia con respecto a los otros Estados, especialmente si éstos eran no peninsulares. En segundo lugar, dicha estabilidad parecía ya afirmada en el reino de Nápoles y nadie podía prever lo que sucedería después de la muerte del rey. Por último, de estas dos premisas y de la cultura y personalidad de Roberto se derivaba, casi como una lógica consecuencia, la labor de mecenas de las artes y las letras. Billanovich supo definir perfectamente la trayectoria profesional de Petrarca cuando afirmó que:

*Anzi tutto la professione intellettuale del Petrarca è un esempio maiuscolo del mutare delle condizioni per le lettere e per i letterati in una società in cui l'economia migliora progressivamente e si fissa una sufficiente stabilità politica.*¹⁰⁹

El nuevo intelectual, que ya no es monje ni catedrático, debe basar su seguridad en los beneficios que le proporcionaba la corte que rodea al tirano de la *signoria*, o en las prevendas de un cargo

eclesiástico ligado al poder temporal de la Iglesia. De ahí que Gramsci viera en el Humanismo el primer fenómeno clerical en el sentido moderno, una especie de Contrarreforma anticipada¹¹⁰, y en Petrarca

*(...) un poeta della borghesia come scrittore in volgare, ma è già un intellettuale della reazione antiborghese (signorie, papato) come scrittore in latino, come "oratore", come personaggio politico.*¹¹¹

Aunque dialécticamente precisa que el Humanismo, por su carácter de restauración, asimiló y desarrolló los principios ideológicos de la clase burguesa, la cual no había sabido sobrepasar los límites corporativos para crear las superestructuras de una sociedad integral. En el mismo sentido Santagata ve en el Petrarca lírico la síntesis de los rasgos principales de aquella situación cultural: un poeta sin patria y desligado de ambientes culturales geográficamente definidos, sin un pasado municipal y sin una específica tradición lingüística.¹¹²

La justificación histórica de Petrarca *poeta delle signorie* se halla en la búsqueda de estabilidad social por su parte. Si el rey Roberto no hubiese muerto tal vez se hablaría de él como del *poeta angioino*. La *signoria*, por otro lado, una vez que la facción vencida, dentro de las antiguas instituciones municipales, había perdido todas las posibilidades de hacerse de nuevo con el poder, llevó a cabo una serie de medidas que garantizaban una mejor distribución de la justicia con un personal técnico despolitizado. Colliva afirma que:

La signoria si rivelò insomma capace di conciliare la tutela degli interessi ormai prevalenti con il tranquillo stato, la bramata "quies", la "pax" cittadina. Assicurando anche così una sostanziale continuità di indirizzo di governo, di espansione politica ed economica che permise indubbi vantaggi alle città arrivate prima alla signoria rispetto a quelle che ancora si dibattevano nelle convulsioni del regime comunale-popolare.¹¹³

Así, cuando Boccaccio acusó a Petrarca, en la *Epistola X*, de estar con los Visconti que eran tiranos y por lo tanto enemigos naturales de la Florencia municipal, lo que hacía era evidenciar un desfase histórico que como intelectual ligado a la realidad no había tenido la sensibilidad de percibir. Aunque la reacción de Boccaccio fue sobre todo política, ya que en ese periodo llevaba a cabo misiones diplomáticas por cuenta de su ciudad, con el fin de frenar el expansionismo territorial de los Visconti que en los dos años anteriores, en 1351 y 1352, habían atacado directamente la capital toscana.

Si de aquel hecho ha partido la idea de que, como dice Bosco, Petrarca no tuvo noción de lo que significaba la libertad política¹¹⁴, la verdad es que, según se podría deducir de lo anteriormente expuesto, tuvo muy claro quien podía garantizar su libertad, y por ende, la del intelectual en sentido genérico. Fue precisamente el madurar de la idea de *libertas*, en sus aspectos públicos y privados, lo que le condujo a abandonar Aviñón y la protección de los Colonna¹¹⁵. El arzobispo Giovanni Visconti, tirano de Milán, cuenta el poeta en las epístolas *Familiars XVI*, 11-12, enviadas a Nelli, le había asegurado que gozaría de plena independencia y que lo único que de él pretendía era que permaneciese en la ciudad para honorarle a él y a su Estado. Los Visconti serían, con el pasar del

tiempo, una de las primeras familias legitimadas por el papado y por el imperio, en 1395 obtuvieron el título feudal de Duques de Milán, pero ya desde el segundo decenio del siglo se les había conferido el *Vicariato Imperiale* (en las *Terrae Imperii*) y el *Vicariato Apostolico* (en las *Terrae Ecclesiae*), abriéndose así la vía al "Principato", es decir, a la realidad jurídica que desembocaría en el Estado Absolutista Regional.¹¹⁶

Un año antes de su muerte, Petrarca dirigió una epístola, la *Seniles*, XIV, 1, a Francesco da Carrara, que es un verdadero tratado sobre la educación del *Principe*, aunque siempre teniendo como punto de referencia un modelo, los grandes del mundo clásico, externo a la realidad histórica concreta. El buen gobernante deberá cultivar la amistad, impartir justicia etc., tendrá, asimismo, que ocuparse de las obras públicas y de administrar con cautela el dinero del Estado recogido por medio de los impuestos. Pero, ante todo, elegirá con sumo cuidado los funcionarios de la corte para evitar corruptelas y camarillas. Si por un lado esta actitud se liga al *Cortigliano* de Castiglione, puesto que el intelectual desarrolla la función de consejero de la corte, por otro, Dotti lo une y lo diferencia del *Principe* de Machiavelli. En éste, de hecho, la innovación será que el momento ético deberá generarse dentro del momento político concreto, sin ceñirse a un modelo y sin mirarse en él como en un espejo ajeno¹¹⁷.

Existe una enorme distancia entre esta carta dirigida a Francesco da Carrara y la dedicatoria del *De vita solitaria* a Philippe de Cabassoles, obispo de Cavaillon, escrita mucho años antes, en 1346, donde se expresaba una relación de intercambio, aunque no paritario, entre el literato y su protector. La función del primero era la de producir obras que exaltasen y diesen prestigio a su señor, mientras que el deber de éste era protegerle y facilitar la

vida material y cotidiana del poeta. La causa de dicha diferencia no está sólo en la evolución psicológica o en el aumento de la experiencia de Petrarca con la edad, sino en que Cabassoles es un eclesiástico y Carrara un laico. El artista tendrá un ascendente ético y moral únicamente en el marco de una política desligada de la concepción cristológica de la historia.

Respecto a la Iglesia podrá permitirse ser crítico, por ejemplo en las *Sine nomine*, pero nunca un guía espiritual, porque el ideal de vida, en principio, debería ser el mismo. La aparente incoherencia de ciertas actitudes políticas, como por ejemplo el apoyo a la empresa republicana de Cola di Rienzo contra la baronía romana de los Colonna y de los Orsini, se explica por la íntima necesidad de marcar una distancia neta entre la servidumbre del artista a un sólo patrón que le exigiese el resultado de su quehacer creativo, pero que no fuese capaz de mediatizarle espiritualmente. La confesión es ahora una proyección individual hacia fuera, incluso la lírica de Petrarca es por completo una experiencia cultural y pública¹¹⁸. Téngase en cuenta que las dos grandes canciones civiles, *Spirto gentil* e *Italia mia*, dejan sentir una crítica latente a una oligarquía que, en su dispersión de intereses, crea una serie de conflictos en cadena que parecen carecer de otra finalidad concreta que no sea la de mantener las propias parcelas de poder.

En la epístola a Guido Sette cuando recuerda a Giovanni Colonna o al viejo Stefano, patriarca de la familia, lo hace con mesura y con el reconocimiento debido a los que fueron sus notorios protectores, pero con la distancia de ánimo de quien no ve en ellos un paradigma político, ni nunca lo ha visto. Es más, hablando de Stefano hay un sentimiento de piedad hacia toda la familia a la que aplica el calificativo de *caduce*, como si el importante papel que había jugado tanto en Roma como en Aviñón hubiera iniciado un

inevitable ocaso. Ello entra en abierto contraste con la imagen que de ellos quiso legar a la posteridad. En la *Senil*, XVIII, 1 la presencia de los Colonna es considerada providencial, tanto socialmente como para el propio poeta:

Fui richiestò, innanzitutto, dall'illustre e generosa famiglia Colonna, che allora frequentava la curia romana: o, per meglio dire, nobilitava. (. . .) il signor Giacomo Colonna-all'epoca vescovo di Lombez, di cui non credo d'aver visto o di veder mai l'eguale- (. . .) rimasi per molti anni sotto la protezione del fratello di lui, il cardinale Giovanni Colonna non già come sotto un signore, ma come sotto un padre; che dico, nemmeno un padre, fui piuttosto insieme a un fratello carissimo, anzi con me stesso nella mia propria casa.¹¹⁹

Evoca, asimismo, que se dirigió al cardenal para pedir consejo sobre la ciudad que debería elegir para la laurea, París o Roma, ya que de las dos le había llegado la propuesta, y la respuesta de éste le sirvió para decidirse por la última. En Roma había conocido también a Stefano, el magnánimo patriarca de quien se consideraba un hijo. En efecto, como afirma Villani¹²⁰, el hecho de que la *Posteritati* no fuese completada fue un rasgo de sinceridad por parte del autor. Si la carta fue escrita, siguiendo la hipótesis de Foresti¹²¹, en torno al 1351, aunque con ulteriores añadidos y revisiones, es decir más o menos en el año en el que se suspende la narración de los acontecimientos, en aquel entonces Petrarca no podía prever que los sentimientos hacia sus antiguos protectores, o más exactamente, su concepción del papel que debía jugar la nobleza en el ámbito social y cultural, que era al mismo tiempo eclesiástica, habría cambiado radicalmente.

En la carta al amigo Sette, cuando se lamenta por la decadencia de los tiempos, el solo sentimiento positivo que podía expresar hacia los Colonna era el de respetuosa piedad, pero es una piedad con un ligero matiz de perdón cristiano, desde el momento que los responsables del mísero estado social de la península, en aquel 1367 en el que reflexiona con tristeza, son en gran medida estos nobles que con sus interminables luchas intestinas, y con su debilidad, al no haber sabido imponerse a los demás depredadores del poder, han perdido su antiguo esplendor dejando tras de sí sólo ruinas sin gloria.

En cierto sentido, cuando Carrara afirma que no concluyó la *Posteritati* porque el drama de una vida gloriosa termina con la victoria y no con la muerte¹²², no hace sino evidenciar el hecho de que para el autor probablemente era obvio que no podía legar a los postreros un retrato oficial que se contrapusiese con la historia, ni él, por otra parte, se sentiría con ánimos en los últimos años de vida para llevar a término una operación de ese tipo. Los Colonna, que ocupan amplios párrafos de la *Posteritati* llenos de agradecimiento y de alabanzas, serán juzgados con dureza, entonces, ¿cómo podría el futuro lector apreciar la gloria de un literato, cuya mirada se volvía constantemente hacia la antigüedad clásica, si se describe a sí mismo como protegido y deudor de una familia que, con sus luchas contra Cola (a quien ni siquiera nombra), había condenado a Roma a ser un debastado feudo?. Desde una perspectiva cristiana la única alternativa es la comprensión, y literariamente la inconclusión.

Si el texto de la *Posteritati* es ya en sí rígido, y al lector sólo le queda la posibilidad de aceptarlo en bloque o rechazarlo¹²³, es porque en el momento de la redacción las adhesiones eran más formales que reales. En el verano de 1347 había escrito la égloga octava, titulada significativamente *Divortium*, en la que expresaba

las razones por las que deseaba abandonar Aviñón y su labor al lado del cardenal Colonna. En ella no se limita a anunciar su marcha, sino que hay una crítica bastante evidente hacia el cardenal, capaz de vivir entre la corrupción de la corte papal. El hecho de que éste muriese el 3 de julio del año siguiente, y el poeta le dedicase, junto a Laura, el soneto 269:

*Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro
che facean ombra al mio stanco pensiero;*

(vv. 1-2)

no cambia el disenso que existía y que se había acentuado con los acontecimientos romanos, en los que Stefano Colonna *il Giovane* y su hijo Giovanni habían perdido la vida unos meses antes, a finales de noviembre, en la batalla de San Lorenzo.

Además, el recurso usado para establecer el contacto con el lector es el del "manuscrito encontrado"¹²⁴ lo cual implica que la credibilidad de un personaje, que se presenta al lector con la duda de ser reconocido cuando dice:

*Forse di me avrai sentito dir qualcosa; quantunque poi sia
dubbio che un nome piccolo e oscuro come il mio possa essere
giunto così lontano nello spazio e nel tempo.*¹²⁵

se relaciona directamente con los hechos narrados solo si éstos están avalados por la historia, y el aval del que se sirve en la sintagmática del texto son los hombres políticos cuyos nombres sí habrán ocupado un lugar en la memoria colectiva: los Colonna, el rey Roberto de Nápoles, los Correggio y los Carrara. El uso de conjunciones correlativas y negativas a lo largo de toda la

epístola¹²⁶ no es sólo un recurso para mantener la actitud de modestia inherente al hombre sabio y cristiano que habla sobre sus propios méritos, sino un medio para resaltar a los personajes que, aun con una función absolutamente pasiva, deben ser la base de verdad en la que se fundamenta el protagonista que aspira a ocupar un puesto que se proyectará hacia el futuro. Es cierto que hay una escansión espacio-temporal, siendo prevalente la primera¹²⁷, con el cambio de ciudad en ciudad y el mesurado paso del tiempo a través de la convencional división de las edades del hombre (*adolescentia, iuventa, senectus*), aunque a diferencia del proceso seguido en la epístola a Guido Sette, en la *Posteritati* las ciudades no encarnan ningún concepto, son, por el contrario, el soporte de los personajes inmóviles que contienen dentro de sí, por su rol histórico en el momento de la escritura, la segura posibilidad de la postrera fama.

Consideramos, como consecuencia de lo anteriormente expuesto, que es este un momento textual clave por lo que se refiere a la emancipación del literato respecto a un posible protector de las letras, en especial si la fecha de escritura de la carta se circunscribe en torno al primer lustro de los años cincuenta, por el desfase entre lo narrado y los acontecimientos extratextuales que la precedieron. No por casualidad, las palabras con las que inicia coinciden, según una aguda anotación de Villani¹²⁸, con el ideal de vida del literato reflejado en el *De vita solitaria*, escrito en la cuaresma de 1346.

La inconclusión de la *Posteritati* no es imputable en este caso a la supuesta incapacidad para construir, para llevar a término sus obras, como afirmaba Bosco¹²⁹, la razón es que no puede legar al futuro una imagen coherente de sí siguiendo las pautas de las *Vitae Caesarum*, podrá sólo abandonarse a la suerte de ser reconocido en la fragmentación del conjunto de sus epístolas, y no porque la propia vida interior se vaya dividiendo, muy al contrario su

itinerario vital se dirige hacia la unidad que refleja en la carta a Sette, sino porque el mundo que le rodea va corrompiéndose poco a poco hasta llegar a parecerle irreconocible. Además

*(. . .) il tormento di chi invecchia è questo: dover piangere molto spesso la morte delle persone care.*¹³⁰

Por un lado la disidencia crítica respecto a los Colonna y la muerte de los miembros más destacados del clan, por otro lado la desaparición nada gloriosa, aunque tampoco reprochable, de Azzo Correggio. La muerte, asimismo, de Roberto que sumió al reino de Nápoles en una interminable cadena de luchas intestinas. Y finalmente, después del asesinato de Giacomo da Carrara a manos de su hijo ilegítimo, el anuncio de su vuelta a Francia para hallar un remedio a sus afanes como hacen los enfermos. La carta se interrumpe.

En la *Posteritati* está ya el germen de lo que desarrollaría años más tarde en la carta a Sette: la muerte y la desolación. En esta última Petrarca, que cultivó siempre la amistad como la única pasión verdadera y posible, no dedica ni siquiera un pensamiento a los estimadísimos amigos que habían ido desapareciendo dejándole en una soledad pública.

Notas

1- GUGLIELMINETTI, Marziano. *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*. Einaudi. Torino, 1977¹. p. 133.

2- "(. . .) *quamvis enim ego querulus et laudator veterum, hec tamen seu veterum laus seu querela presentium vera erit*". (*Seniles*, X, 2, 1)

La traducción al italiano es la que corresponde a la nueva edición crítica de la epístola llevada a cabo por Gianni Villani, incluida en F. P. *Lettera al posteri*. Salerno Editrice. Roma, 1990, quien, a su vez, ha seguido el texto de la *Seniles*, X, 2, (*Ad Guidonem septem archiepiscopum lanuensem*) de la edición de F. P. *Prose*. Ricciardi, Milano-Napoli, 1955, pp. 1090-1124, a cargo de Guido Martellotti. El texto latino de la denominada edición *ricciardiana* se basa en las ediciones de Venecia de 1501 y en la de Basilea de 1554. La traducción que Martellotti puso al frente del texto latino fue la que hizo de las obras latinas Giuseppe Fracassetti, publicada por Le Monnier en Florencia en los años 1869-70, versión que Villani corrige, aun considerándola todavía válida, intentando superar ciertas omisiones que le parecen injustificadas. El proceso de fijación del texto latino y de la traducción los explica brevemente Villani en la *Nota al testo*, pp. 147-149, de la obra citada.

3- LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Istmo. Madrid, 1982, pp. 44-45. Lotman señala, en las páginas dedicadas a "La magnitud de la entropía de los lenguajes artísticos del autor y del lector" (pp. 39-46), que para el autor sólo son posibles dos posiciones, la suya y la del lector, al igual que éste último puede a su vez adoptar únicamente la posición del autor o la suya propia. De ello deduce que la combinatoria se reduce a una matriz de estas cuatro posiciones. Consideramos que la epístola a Guido Sette podría participar de las que Lotman denomina "Situación num. 3", en la que el escritor desarrolla una literatura "del hecho", es decir, ofrece el texto como "un documento vivido", y de la "Situación num. 4", en la que el lector tiende a una percepción estética de la obra, aunque el autor la considere un documento de vida. Sin embargo, es necesario señalar, como es obvio, que en toda la obra epistolar de Petrarca existe una evidente intención artística, y como observa Lotman, puesto que el texto artístico incluye también todo el léxico de la lengua natural, posee, en consecuencia, una mayor capacidad de información que aquel que no lo es.

4- DOTTI, Ugo. *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*. Editori Riuniti, Roma, 1992. p. 86.

5- "qualibet etate natus esse semper optaverim, et hanc oblivisci, nisus animo me aliis semper inserere. Historicis itaque delectatus sum; non minus tamen offensus eorum discordia, secutus in dubio quo me vel veri similitudo rerum vel scribentium traxit autoritas". (Post., 11)

La traducción italiana que se sigue es la propuesta por Gianni Villani en F.P. *Lettera ai posteri*. Salerno Editrice, Roma, 1990. Basada en la edición de Pier Giorgio Ricci incluida en F. P. *Prose*. Milano-Napoli, 1955, con traducción del propio Ricci. No obstante, Villani ha introducido algunas novedades en la lección del texto, como por ejemplo la división en párrafos siguiendo en parte la propuesta de Enrico Carrara en *L'epistola 'Posteritati' e la leggenda petrarchesca* en "Annali dell' Istituto Superiore di Magistero del Piemonte, III" 1929, pp. 318-324, ahora publicado en *Studi petrarcheschi ed altri scritti*, Bottega d' Erasmo. Torino, 1959. La tradición de la *Posteritati* ha sido bastante accidentada, por disponer sólo de tres manuscritos (un ambrosiano, un vaticano y un códice en la Biblioteca Nacional de Florencia). Cuando los amigos paduanos de Petrarca reordenaron las *Seniles* no consideraron oportuno incluir en la colección esta carta no finalizada, aunque se sabía que la intención del autor era que la cerrase, constituyendo de por sí el libro XVIII. Sobre los problemas de datación de la epístola reenviamos a nuestra nota 121.

6- GUGLIELMINETTI (1977²), p. 134.

7- YATES, Frances A. *L' arte della memoria*. Einaudi. Torino, 1972, pp. 93-96. Por cuanto se refiere al tratado *Ad Herennium* atribuido durante la Edad Media a Cicerón, y que Petrarca seguramente conoció, fue escrito en realidad por un maestro de retórica alrededor de los años 86-82 a. C.. Trata de las cinco partes de la retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*). En él, la memoria se divide en natural y en artificial, siendo esta última parte integrante y esencial de la educación de un orador.

Yates sigue F.P. *Rerum memorandarum libri*. Edición de G. Billanovich. Florencia, 1943. pp. 44, 45 y 60, (citado por la estudiosa en las notas que van de la 56 a la 60).

8- YATES (1972), p. 95.

9- SANT'AGOSTINO. *Le Confessioni*. Rizzoli. Milano, 1992. Introduzione di Chistine Mohrmann. Testo latino a fronte. Traduzione di Carlo Vitali.

"(. . .) et venio in campos et lata praetoria memoriae, ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum de cuiuscemodi rebus sensis invectarum (. . .) ibi quando sum, posco, ut proferatur quidquid volo, et quaedam statim prodeunt, quaedam requiruntur diutius et tamquam de abstrusioribus quibusdam receptaculis eruuntur,

quaedam catervatim se proruunt et, dum aliud petitur et quaeritur,"(Conf., X, VIII)

10- NOFERI, Adelia. *L'esperienza poetica del Petrarca*. Le Monnier. Firenze, 1962, p. 63.

11- SANTAGATA, Marco. *Dal sonetto al Canzoniere*. Liviana Editrice. Padova, 1979, p. 146, por cuanto se refiere a la *storia* existente tras el *Canzoniere*. Para la cuestión de la reevocación de Dante por parte de Petrarca, expuso sus conclusiones en un artículo publicado por primera vez con el título *Dante 'comico' nel Canzoniere* en el "Giornale storico della letteratura italiana", CXLVI 1969, pp. 163-211. Actualmente está recogido en *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, il Mulino, Bologna, 1990, pp. 25-78.

12- CONTINI, Gianfranco. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Einaudi. Torino, 1970 pp. 369-405.

13- DOTTI, Ugo. *Vita di Petrarca*. Laterza. Roma-Bari. 1987, pp. 399-400.

14- GUGLIELMINETTI (1977), pp. 145-146. Para la bibliografía de la edición *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia* de G. Boccaccio en la que se basa el autor, véase nota 4.

15- VILLANI, Gianni (1990). *Introduzione* a la obra ya citada F.P.: *Lettera ai posteri*, p. 24.

16- WILKINS, Ernest Hatch. *Vita del Petrarca e la formazione del Canzoniere*. Feltrinelli. Milano, 1987, p. 32.

17- TATEO, Francesco. *L'incremento degli studi classici* en Raffaele Amatore *Petrarca*. Laterza. Bari, 1974, pp. 39-70. Véanse en especial las pp. 39 y 48.

18- SANTAGATA (1979), p. 153.

19- PONTE, Giovanni. *Introduzione* a F.P. *Rime Sparse*. Mursia. Milano, 1979-1990, p. 7.

20- GUGLIELMINETTI (1977), pp. 145-146

21- "*quantum scilicet in scolis disci solet, quod quantulum sit, carissime lector, intelligis.*" (Post., 16)

22- VILLANI (1990). En la nota 42 al texto, en p. 143, Villani comenta: "(. . .) *in realtà le compagnie di ventura erano*

già presenti in Italia dalla seconda metà del XIII secolo. Ma il Petrarca qui potrebbe alludere a quella di Guarnieri di Ursilingen (La Grande Compagnia), che a metà del Trecento devastò due volte la Romagna e la Toscana."

23- FOSCOLO, Ugo. *Storia della letteratura italiana*. Saggi raccolti e ordinati da Mario Alighiero Manacorda. Einaudi, Torino, 1979. p. 150.

24- Petrarca escribe sobre Laura en : *Fam.* II, 9, 18-20; VIII, 3, 16; IX, 4, 20; X, 3, 23-244. En *Buc. carm.* III, X, XI; y en *Epyst.* I, 6 y 8; además, de como ya se ha dicho, en el *Canzoniere*, en los *Triumphs* y en el *Secretum*. Sobre este tema es fundamental consultar Dotti (1987), pp. 53-58.

25- ROMANO, Ruggero. *Peste e recessione economica*, en Remo CESERANI y Lidia DE FEDERICIS *Il materiale e l'immaginario*. Loescher. Torino, 1979. pp. 104-108. (Publicado inicialmente en *Storia d'Italia* Einaudi, II, 2, pp. 1819-1824).

26- SANTAGATA, Marco. *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Il Mulino. Bologna, 1992, pp. 158-162.

27- CAMMAROSANO, P.. *Le campagne nell'età comunale*. Loescher. Torino, 1974, p. 186.

28- *Geórgicas*, I, 475.

29- BACHTIN, Michail. *L'autore e l'eroe*. Einaudi. Torino, 1988, p. 127. Es especialmente interesante para la comprensión de ciertos aspectos de la poética de Petrarca el capítulo titulado *La totalità di senso dell'eroe. L'atto, l'autorendiconto-confessione, l'autobiografia, l'eroe lirico, la biografia, il carattere, il tipo, la situazione, il personaggio, l'agiografia*, pp. 124-168.

30- D'ADDIO, Mario. *Storia delle dottrine politiche*. E.C.I.G., Genova, 1975. p. 156.

31- SANT'AGOSTINO. *Le Confessioni* (1992).

"(. . .) *istane est innocentia puerilis? non est, domine, non est, oro te, deus meus.*"

(Conf. I, XIX)

32- PÉPIN, Jean. *Sant'Agostino e la patristica occidentale en La filosofia medievale*, dirigida por François Châtelet. Rizoli, Milano, 1976, pp. 46-61.

Las doctrinas atenuadas de los semipelagianos no fueron condenadas definitivamente hasta el Concilio de Orange en el año 529. Estas ideas se habían empezado a difundir desde el 380, cuando Pelagio, que era un eclesiástico de origen galés cuyo verdadero nombre era Morgan (que significa "hombre de mar", como "Pelagio" en griego), llega a Roma y expresa su doctrina con un comentario a la *Epístola a los Romanos* de San Pablo. Un ulterior comentario a esta misma epístola del apostol sirvió a Agustín para entrar en liza con dos de los más importantes seguidores de Pelagio, Celestino y Juliano.

33- BACHTIN (1988), p. 138.

34- MUSCETA, Carlo. *Il Trecento. Dalla crisi dell'età comunale all'umanesimo* p. 5, en Raffaele Amatore *Petrarca*. Laterza. Roma-Bari, 1975, pp. 3-35.

35- ULLMANN, Walter. *Principi di governo e politica nel Medioevo*. Il Mulino, Bologna, 1982, p. 122.

36- NOFERI (1962). Noferi contrapone la concepción del tiempo de Séneca con la de Agustín y la de Petrarca: "*La memoria, come la fuga del tempo, significano, per Seneca, un richiamo al presente, ad una presa di contatto obbiettiva con la realtà, ad un' "azione", pratica o morale; per Petrarca, attraverso Agostino, significa il chiudersi in un soggettivismo esasperato, e la ricerca in esso della sola possibilità di esistenza*" (p. 144). La idea del sabio en Séneca, y el valor del juicio sobre la realidad en éste y en Petrarca, lo expone la autora en la p. 143.

37- ARIANI, Marco. *Introduzione a F. Petrarca Triumph*. Mursia. Milano, 1986. p. 352.

38- SANT'AGOSTINO. *Le Confessioni* (1992), pp. 552-591.

39- RUSSELL, Bertrand. *Storia della filosofia occidentale*. TEADUE, Milano, 1992. pp. 342-345.

40- *Seniles* X, 2, 64.

41- *Seniles* X, 2, 55.

42- VILLANI (1990), pp. 27-28.

43- LOTMAN (1982), pp. 270-283. Para Lotman todo *continuum* textual, incluso el que intenta reflejar el ambiente más inverosímil, se organiza conformando un *topos* que conlleva un cierto grado de objetividad, siendo precisamente en lo fantástico donde se manifiestan los rasgos esenciales de la conciencia

cotidiana. El movimiento de los personajes dentro del texto, las relaciones espaciales, constituyen la estructura del *topos*.

Conviene recordar la acuñación por parte de Bakhtin del término *cronotopo* en *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, escrito entre el 1937 y el 1938, y publicado ahora en Italia en el volumen *Estetica e romanzo*. Einaudi. Torino, 1979, (pp. 231-390). Dice Bakhtin:

"Chiameremo "cronotopo" (il che significa letteralmente "tempospazio") l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente". (p. 231)

Téngase presente además que para Bakhtin el género literario, y sus variedades, está determinado por este concepto, o más exactamente, por el modo en el que la literatura se apropia del *cronotopo* histórico real.

El concepto de *cronotopo* bakhtiniano no es idéntico al que propone Zumthor (basándose en Segre y en Genette), en *Semiologia e poetica medievale*. Feltrinelli, Milano, 1973, para quien tal concepto implica también la variación en la información que un texto (medieval) sufre de hecho en el proceso de transmisión a lo largo de la historia (p. 24). El tema de la transmisión es ampliamente profundizado por Lotman, sin referirse en concreto a la literatura medieval, en el capítulo "Texto y sistema" de la obra citada, sobre todo en las pp. 101-104.

44- SANTAGATA (1992), pp. 170-173.

45- "*Meta puerilis nostre peregrinationis illa fuit que ab antiquis Avenio, a modernis Avinio dicta est. Inde, quoniam romano pontifici et Ecclesie secum ibi tunc noviter peregrinanti, neque in suam sedem usque post annum sexagesimum reversure, locus angustus erat, domorum ea tempestate inops incolarumque colluvie exundans, consilium nostrorum senum fuit ut mulieres cum pueris ad locum proximum se transferrent*". (Sen., X, 2, 8)

46- Véase a tal propósito DOTTI (1992²), pp. 33 ss.

47- MANN, Nicholas. *Estudio Introductorio* (pp. 19-126) a F.P. *Cancionero*. Cátedra. Madrid, 1989. Preliminares, traducción y notas de Jacobo Cortines, p. 25.

48- BILLANOVICH, Giuseppe. *Petrarca letterato. I Lo scrittolo del Petrarca*. Edizioni di Storia e Letteratura. Roma, 1947, pp. 165-166.

49- "*qui locus, a principio in finem etsi uno semper tenore iudicii -no tam propter se quam propter concursantes et coactas ibi concretasque totius orbis sordes ac nequittias- multis atque ante alios michi pessimus omnium visus fuit, tanto tamen se se peior*

factus est ut (quod nemo, nisi prorsus impudenti mendacio, negare audeat), sibi ipse collatus, fuisse olim optimus videri possit" (Sen., X, 2, 21)

50- ARIES, Philippe y DUBY, Georges. *Historia de la vida privada. El individuo en la Europa feudal*. Taurus. Madrid, 1992. En él, Philippe CONTAMINE no sólo da una idea a la vez breve y precisa de las distintas remodelaciones del Palacio papal de Aviñón, desde 1316 con Juan XXII hasta 1370 con Urbano V, para transformarlo en una fortaleza defensiva según describe Petrarca, sino que además nos informa de las distintas funciones que cumplía: la militar, la palatina y la burocrática. Pp. 164-170.

51- Nota 17 a *Seniles*, X, 2, 23, Villani (1990), p. 139.

52- WILKINS (1987), pp. 337-340.

53- SANTAGATA (1992), pp. 169-170.

54- DOTTI (1987). La epístola fechada el 24 de abril de 1355 es la *Fam. XIX*, 9, para más detalles consultar pp. 303-307. Sobre la estancia de Petrarca, con su hijo, en casa de Guido Sette, p. 241. Véase, asimismo, Wilkins (1987) pp. 146 ss.

55- SANTAGATA (1992), pp. 171-172. El autor se refiere concretamente al doble papel que juega Aviñón en la denominada hasta ahora por la crítica *forma Correggio*, y que para él constituye el primer *Canzoniere* (pp. 143-190).

56- DOTTI, Ugo. *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*. Feltrinelli. Milano, 1978, pp. 22-24.

57- "*que, etsi iam tunc multo que prius nichil aliud quasi quam illius Rome veteris argumentum aut imago quedam esset, ruinisque presentibus preteritam magnitudinem testaretur, erant tamen adhuc cinere in illo generose alique faville: nunc extinctus et iam gellidus cinis est*". (Sen., X, 2, 40)

58- VILLANI (1990), p. 30.

59- MACEK, Josef. *Racines sociales de l'insurrection de Cola di Rienzo*, "Historia" 1963, p. 52.

60- DOTTI (1987), p. 45.

61- SANTAGATA (1992), pp. 184-190.

62- "*Hec est summa: quod quicquid fere opusculorum michi excidit, ibi vel actum vel ceptum vel conceptum est*"; (Post., 24).

63- La denominación de Aviñón como patria del exilio está avalada por el mismo Petrarca en esta misma epístola (5) y en la *Posteritati* (18). En la *Seniles*, XIII, 3 dice textualmente que fue generado en el exilio y que nació ya exiliado. La expresión "Roma, patria alternativa" la he tomado de Santagata (1990) p. 19, pero modificando el sentido. Él la usa sólo para referirse al Petrarca humanista, mientras que considera al poeta un ser aislado con una actitud ecuménica. Sin embargo, el capítulo dedicado a la simbología romana del primer *Canzoniere* en Santagata (1992), pp. 184-190 podría autorizar a pensar que el autor ha variado, ampliándolas, las opiniones al respecto. La denominación "patria innominada" la extraemos directamente del texto.

64- "*Nulla autem pacto harum rerum per memoriam indicia patria transire possum. Illa vero quid est aliud quam varietatis infauste argumentum evidens? que nudius tertius, convenientissimum nacta vocabulum, inter alias non italicas modo sed cristianas urbes rebus omnibus usque ad invidiam florebat; mox deinde crebris malis, extra incendiis ac bellis intersectis ac pestibus, usque ad misericordiam deformata, omnes certe mortales ante alios quidem suos cives admonet, quanta sit in rebus pereuntibus spes habenda*". (*Seniles*, X, 2, 50)

65- Sobre el significado de los *exempla* en la obra de Petrarca: Fausto Montanari *Studi sul Canzoniere di Petrarca*. Editrice Studium. Roma, 1972, p. 72; y Dotti (1978). pp. 152-155

66- Sobre la situación de los profesores universitarios es muy interesante el capítulo *Dal maestro universitario all'umanista* de Jacques LE GOFF en *Gli intellettuali nel Medioevo*. Mondadori. Milano, 1989, pp. 127-168.

67- "*quibus ante omnes patria diu floruit mea, per quas quante commoditates afferuntur hominibus difficile est dictu, difficilior creditu; per has enim totus fere noster orbis regebatur, reges ac principes universi harum ope et consilio fulti erant*". (*Seniles*, X, 2, 59)

68- BEC, Christian. "Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence 1375-1434". Mouton. Paris-La Haya, 1967, pp. 488-489.

69- BILLANOVICH (1947), pp. 404 y ss.

70- SOMBART, Werner. *Il borghese. Lo sviluppo e le fonti dello spirito capitalistico*. Longanesi, Milano, 1983, p. 249.

71- D'AQUINO, Tommaso. *De regimine principum*. Trad. it. di G. Mathis. Paravia, Torino, 1928, pp. 57-58. Publicado en CESERANI-DE FEDERICIS, (1979), pp. 519-520.

72- CESERANI-DE FEDERICIS (1979) pp. 519 ss.

73- BOCCACCIO, Giovanni. *Opere in versi-Corbaccio-Trattatello in laude di Dante-Prose latine-Epistole* a cura di Pier Giorgio Ricci. Ricciardi, Milano-Napoli, 1965.

74- *Sentiles*, X, 2, 28

75- SOMBART (1983), pp. 248-249 y 325-326.

76- "*Non quia legum michi non placeret autoritas, que absque dubio magna est et romane antiquitatis plena, qua delector; sed quia earum usus nequitia hominum depravatur. Itaque piguit perdiscere quo inhoneste uti nollem.*" (Post. 17)

77- *Sentiles*, X, 2, 17

78- *Sentiles*, X, 2, 52, 53, 54

79- D'ADDIO (1975), p. 171

80- "*Iamque insolita et inextimabilis turba servorum utriusque sexus hanc pulcerrimam urbem scithicis vultibus et informi colluvie, velut amnem nitidissimum torrens turbidus inficit; que, si suis emptoribus non esset acceptior quam michi et non amplius eorum oculos delectaret quam delectat meos, neque feda hec pubes hos angustos coartaret vicos, neque melloribus assuetos formis inameno advenas contristaret occursum; sed intra suam Scithiam cum fame arida ac pallenti lapidoso in agro, ubi Naso illam statuit, raras herbas dentibus velleret atque unguibus. Et hec quidem hactenus.*" (*Sentiles*, X, 2, 54)

81- VERLIDEN, Charles. *Venezia e il commercio degli schiavi proveniente dalle coste orienti del Mediterraneo in Venezia e il Levante fino al secolo XV* a cura di A. Pertusi. Olschki, Firenze, 1973, pp. 911 ss.

82- "*I nunc, et illius Clause Vallis opacis in receptaculis spem habeto!*" (*Sentiles*, X, 2, 33)

83- GUGLIELMINETTI (1977²), p. 139.

84- "*Nulla omnium est que fuit, non dico ante multa secula, sed nuper nostra memoria: visa enim, non lecta loquor vel audita.*" (*Sentiles*, X, 2, 47)

- 85- "*Nisi quod auguror ut arboris sic hominis etatem esse, ut, sicut illa celi minas atque aerias tempestates, ita hec mundi difficultates et procellas rerum durior ferat*", (*Seniles.*, X, 2, 2)
- 86- MARTELLOTTI, Guido. *Introduzione a Francesco Petrarca. Prose*. Ricciardi, Milano-Napoli, 1955, pp. XIII-XV.
- 87- RAIMONDI, Ezio. *Alcune pagine del Petrarca sulla dignità umana*, in "*Convivium*", V, 1947, pp. 376-393.
- 88- BOSCO, Umberto. "*Petrarca*" UTET, Torino, 1946, p. 209.
- 89- DOTTI (1987), pp. 291-301.
- 90- "*Tempus meum sic vel fortuna vel voluntas mea nunc usque partita est*". (*Post.*, 144)
- 91- BEC, (1967), p. 313.
- 92- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María. *Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera*. Separata de "*Revista de Literatura*". Tomo XLIX. Número 98, Julio-Diciembre de 1987, pp. 351-424. Véase pág. 394.
- 93- CALCATERRA, Carlo. *La concezione storica del Petrarca*. Estratto del vol. IX degli "*Annali della Cattedra Petrarquesca*". Anno 1939-XVII e 1940-XVIII. Tipocalcografia Classica. Firenze, p. 16.
- 94- SAPEGNO, Natalino. *Poeti minori del Trecento*. Ricciardi, Milano-Napoli, 1962, p. XVI.
- 95- ROMANO, Ruggero. *Tra due crisi: l'Italia del Rinascimento*. Einaudi. Torino, 1971, p. 91.
- 96- GEROSA, Pietro Paolo. *L'umanesimo agostiniano del Petrarca* Società Editrice Internazionale. Torino, 1927, pp. 155 y 141.
- 97- ARIANI, Marco. *Introducción, comentarios y notas a F. Petrarca Triumphi*. Mursia, Milano, 1988, pp. 325-326.
- 98- DOTTI, Ugo, 1987, p. 295.
- 99- "*Semina vero cladium multarum, atque impendentis signa miserie clara perspexi, cuius me tam certum fuisse vatem doleo. At quid inde sentirem, non verbo solum sed et literis, tonante iam fortuna nondum tamen fulminante, testatus sum;*" (*Seniles*, X, 43)

- 100- BILLANOVICH (1947), p. 48.
- 101- DOTTI, (1992¹). Véase el apartado *Il mito augusteo: re Roberto di Napoli*, pp. 129-134.
- 102- MARTELOTTI (1955), p. XXVI.
- 103- BARON, Hans. *La crisi del primo Rinascimento italiano*. Sansoni, Firenze, 1970, p. 60.
- 104- CALCATERRA, Carlo. *Nella selva del Petrarca*. Cappelli, Bologna, 1942, p. 310.
- 105- DOTTI (1992¹), p. 132.
- 106- DOTTI (1987), pp. 84-85.
- 107- ULLMAN (1982), p. 296.
- 108- SANTAGATA (1990), pp. 25-78.
- 109- BILLANOVICH (1947), p. 404.
- 110- GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere* IV vols. Edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana. Einaudi. Torino, 1977, p. 907.
- 111- GRAMSCI (1977), p. 649. Para las afirmaciones posteriores véase p. 652.
- 112- SANTAGATA (1979), p. 156.
- 113- COLLIVA, Paolo. *Signorie e principati* en *Dizionario di Politica*. Bajo la dirección de N. Bobbio, N. Matteucci, G. Pasquino. UTET. Torino, 1983, p. 1037.
- 114- BOSCO (1946), p. 193.
- 115- DOTTI (1978), p. 112.
- 116- COLLIVA (1983), pp. 1035-1038.
- 117- DOTTI (1992¹), pp. 137-138. Para la cuestión acerca de la idea del *Principe* son interesantes, asimismo, las últimas páginas del libro, que están dedicadas a Machiavelli (pp. 158-160).
- 118- SANTAGATA (1979), p. 157.

119- *Ante alios expetitus fui a Columnensium clara et generosa familia, que tunc romanam curiam frequentabat, dicam melius: illustrabat. (. . .) viro Iacobo de Columna, Lomberiensis tunc episcopo, cui nescio an parem viderim seu visurus sim (. . .). Inde rediens sub fratre eius Iohanne de Columna, cardinali, multos per annos, non quasi sub domino sed sub patre, imo ne id quidem, sed cum fratre amantissimo, imo mecum et propria mea in domo fui.* (Post., 19-20)

120- VILLANI (1990), pp. 24-25.

121- FORESTI, Arnaldo. *Aneddoti di vita petrarchesca*. Antenore, Padova, 1977, pp. 523-530. Carrara (1959), en pp. 23-29, propuso como fecha de escritura 1370, en un artículo publicado en 1928 y que fue más tarde integrado en *Studi petrarcheschi ed altri scritti*. Ricci (1955) avanzó que el núcleo original fue redactado antes de 1367, siendo ampliado tres o cuatro años más tarde (p. 1162). Tanto Villani (1990), en las pp. 12-15 de su introducción a la *Posteritati*, como Dotti (1987) en las pp. 431-432 (y en la p. 311 donde apoya la opinión de Foresti), opina que la escritura se llevó a cabo entre los años 1350-1355, con posteriores añadidos y correcciones.

Wilkins (1987), por su parte, cuando en 1961 redactó la *Vita del Petrarca* dejó caer la hipótesis de que una segunda parte la *Posteritati*, en la que se continuaba la narración de los hechos desde 1351, hubiera sido escrita, pero que, al no haber extendido Petrarca una redacción definitiva, quizá el manuscrito se haya perdido (pp. 316-318). Es difícil mantener esta hipótesis a causa de la importancia estructural de la carta, que debía cerrar la colección de las *Seniles*. Por otro lado, los amigos paduanos del poeta ordenaron en breve tiempo las epístolas, y de haber habido una redacción en suyo de ese supuesta segunda parte la habrían integrado de una u otra forma en la primera, ya que eran conscientes de la importancia de ella, como lo demuestra el hecho de que al final del libro XVII escribiesen la nota: *Rerum senilium liber XVII explicit. Amen. In originale sequitur: incipit XVIII. Posteritati*. Además, como ya han subrayado prácticamente todos los filólogos que se han ocupado del tema, hay en ella añadidos (como la alusión al uso de lentes pasados los sesenta años, o cuando Petrarca se lamenta porque después de que Urbano V había ido a Roma en 1367, se volvió luego a Aviñón en 1370) que confirman que fue revisada, y lógicamente no es probable que existiese un texto paralelo, del que, por otra parte, los amigos de Padua habrían tenido noticias.

122- CARRARA (1959), p. 65.

123- DOTTI (1978), p. 43.

124- GUGLIELMINETTI (1977), p. 143.

125- *"Fuerit tibi forsā de me aliquid auditum; quanquam et hoc dubium sit, an exiguum et obscurum longe nomen seu locorum seu temporum perventurum sit," (Post., 1)*

126- GUGLIELMINETTI (1977²), P. 146.

127- GUGLIELMINETTI (1977²), P. 151.

128- VILLANI (1990), véase nota en p. 64.

129- BOSCO (1946), P. 209.

130- *"Sed hoc est supplicium senescentium: ut suorum sepissime mortes fleant". (Post., 9)*

III- CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LOS POEMAS POLÍTICOS

1- La redacción Correggio

El posible aislamiento en el interior de *Canzoniere* de núcleos compuestos de dos o más rimas ajenas a la temática general de la macroestructura, es decir, a la historia amorosa, sólo es factible partiendo del problema previo de su formación a lo largo de toda la vida literariamente activa de Petrarca, y de la posterior ordenación de cada uno de los microtextos en un libro coherente y articulado.

Wilkins, con respecto a esta cuestión, subrayó encarecidamente que dicha ordenación podía ser estudiada basándose en la forma Pre-Chigi (llamada también Correggio), o en relación a las dos formas sucesivas, la Chigi y la Giovanni, puesto que difieren bastante poco de la primera.

Las pruebas críticas de la existencia de la forma Pre-Chigi las aportan una serie de apostillas en el código Vaticano Latino 3196. Con la primera de ellas, a la canción 23, Petrarca especifica que la ordenó y transcribió el 10 de noviembre de 1356 y al día siguiente, nos informa con otra anotación, hizo lo mismo con la canción 268. La apostilla que aporta más datos sobre el trabajo y las intenciones del poeta a partir de ese mes, es la que escribió encima del soneto 77, que con el consecutivo 78 están dedicados a Simone Martini y al retrato de Laura que había pintado:

Transcritas en orden las dos composiciones siguientes, después de mil años, el 29 de noviembre de 1357, miércoles, durante la hora tercera, puesto que quiero acabarlos completamente

para que no me tengan ocupado. Mientras tanto Gerolamo ha empezado ya a transcribir el primer cuaderno de pergamino para el señor Azzo, y después hará una copia para mí.¹

Aunque no se ha conservado ningún original ni ninguna copia de estos manuscritos, las anteriores apostillas ofrecen la certeza suficiente para afirmar que la Pre-Chigi se empezó a preparar en 1356 y se completó entre uno y dos años más tarde, y que su destinatario era el amigo de Petrarca Azzo Correggio, quien en aquellos años se encontraba en Milán, como el poeta.

Existe además otra anotación de la que se tienen noticias a través de la tradición indirecta, testimoniada, entre otros, por el códice Catanatense 924, en el que hay una copia del folio original en el que Petrarca había apuntado encima o al lado del soneto 265 que lo había transcrito en orden el 6 de noviembre de 1356.

La razón metodológica que aduce Wilkins para considerar esta forma la base de todo análisis relativo a la formación del *Canzoniere* es que la primera parte podrá ser estudiada si se tiene en cuenta que la Pre-Chigi y las dos formas posteriores (la Chigi y la Giovanni) finalizan con los números 142, 189 y 190 respectivamente, mientras que para la segunda parte es fundamental tener presente que los límites textuales son el 292 o el 304, ya que las otras adjunciones de poemas, hasta completar el libro, se hicieron en circunstancias tales que no es posible seguir el desarrollo pormenorizado de la ordenación completa. Para Wilkins, adhiriéndose a la tesis enunciada algunos años antes por Ruth Sherpard Phelps, ambas partes de la Pre-Chigi habían sido ordenadas con extremo cuidado con arreglo a tres principios: el mantenimiento de un orden más o menos cronológico, la búsqueda de variedad en las formas métricas, y una cierta diversidad en lo

concerniente a los contenidos.²

Los dos primeros criterios han venido siendo aceptados con pocas reservas, pero el tercero ha sido ampliamente discutido por la crítica, la cual ha considerado que sólo ocasionalmente la voz narrante abandona el discurso amoroso para hablar de otros temas, como la política, la amistad o el lamento por la muerte de algún amigo.³

Precisamente la concepción dinámica de la génesis de los *Fragmenta* fue lo que indujo a Wilkins a introducir el término "forma", en contraposición al de "redacción" usado por los filólogos hasta entonces, para denominar a cada una de las nuevas fases de la construcción de la obra hasta llegar a su estado definitivo, unos meses antes de la muerte del autor. Terminología que ha sido corregida por Santagata hace apenas un par de años, aportando con ello una de las novedades más sugerentes, para la exégesis del *Canzoniere*, de los últimos tiempos. Santagata asume la denominación de "forma" para las colecciones que siguieron a la Correggio (como él prefiere denominarla, poniendo el acento en el destinatario), pero a ésta y a la definitiva las califica de "redacciones", mientras que, a las que Wilkins consideraba la primera y la segunda formas, anteriores a la Pre-Chigi, para Santagata son simplemente "colecciones"⁴. No obstante, el concepto de "forma" o "redacción" pierden sentido desde el momento que Petrarca se vuelve copista de sí mismo, a partir de 1367, cuando el amanuense Giovanni Malpaghini le abandona, y toma la decisión de pasar a limpio sus propios poemas con la idea de completar el códice Vaticano Latino 3195, el definitivo.⁵

Las razones alegadas para hablar únicamente de una "redacción Correggio" y una "redacción Vaticana", radicalizando así la premisa enunciada por el crítico norteamericano, ocupan la mayor parte del

más creciente ensayo de Santagata, aunque si se debiese recurrir a resumir el contenido de esta innovación, se podría decir que considera la Correggio el *primo Canzoniere* por tres motivos fundamentales: 1) porque está dotado de una propia coherencia interna, puesto que intenta plasmar la tesis de *la mutatio vitae* del poeta, 2) porque las referencias cronológicas, y extratextuales en general, hacen que el grado de narratividad del texto sea altamente significativo, 3) porque no estaba dividida en dos partes, *In vita e In morte*, ya que la división de un libro en base a razones exclusivamente referenciales, como es la muerte de la protagonista, es una idea demasiado moderna.

En la redacción Vaticana los presupuestos morales de los que había partido Petrarca se mantendrían, acentuados por el carácter evidentemente religioso al que le había conducido su propio recorrido vital. Sin embargo, habría una renuncia a la trama, cuyas consecuencias serían la disolución de las referencias cronológicas concretas (las fechas de aniversario de su pasión por Laura) en una totalidad más indeterminada. La organización estructural definitiva no estaría ya basada en inequívocas referencias extratextuales, aunque sometidas a un proceso de simbolización moral, como en la Correggio, sino que la cohesión vendría dada por medio de ciertas conexiones superficiales, que unirían microtextos consecutivos, en ciclos o en yuxtaposiciones de zonas homogéneas. Una consecuencia esencial de todo ello sería la mayor definición de los protagonistas de la historia, quienes bajo la apariencia de contradicciones anímicas agudizadas emblematicarían, en ese momento, la idea estoica del amor, en la que los contrastes psicológicos de la pasión son un fiel diseño del componente irracional de un sentimiento que es primordialmente alienante, y que es necesario neutralizar.⁶

La hipótesis de trabajo propuesta por Santagata es ampliamente

productiva si se aplica al análisis de la inserción en el *Canzoniere* de poemas que dentro de su propia estructura interna contienen un alto grado de narratividad unido a evidentes e innegables engarces referenciales extratextuales, puesto que se elige un código artístico, entre todos aquellos que estaban al alcance del autor, que entra en contradicción con el discurso global de contenido amoroso⁷. Nos referimos, obviamente, en primer lugar, a las rimas de carácter político diseminadas a lo largo del eje combinatorio del libro, y a aquellas otras que no siguen la temática general, como pueden ser las relativas a la amistad.

El rasgo diferenciador del primer *Canzoniere* que incluía las rimas 1-120, Donna, 122-142 y 264-292, es el alto porcentaje de poemas con un destinatario histórico, un total de 39, lo que supone un 23% del conjunto. En las posteriores formas sólo se añadirán cinco poemas con destinatario histórico seguro, y otros dos con un posible destinatario, entre las casi doscientas rimas adjuntadas.⁸

Además, en ella, ya estarían todos los poemas que se pueden clasificar sin la menor duda, y que siempre han sido considerados así por la crítica, como poemas políticos: el soneto 27 y la canción 28 compuestos con motivo de la cruzada de 1333, las dos célebres canciones civiles, la 53 y la 128, *Spirto gentil e Italia mia*, y los tres sonetos antiaviñoneses, 136-138. De este conjunto de composiciones, tres están dirigidas a un destinatario histórico. En el soneto 27 el verso

La mansueta vostra et gentil agna

(v. 9)

fue la clave para que Foresti identificara a Orso dell' Anguillara, marido de Agnese Colonna, como seguro destinatario del poema.⁹

La consecutiva canción 28, escrita, asimismo, con ocasión de la cruzada, fue dirigida según la tradición¹⁰ a Giacomo Colonna, arzobispo de Lombez, perteneciente a la más notable de las familias romanas y confidente del poeta. Sin embargo Santagata estima que el destinatario es el fraile Giovanni Colonna di Galliciano, a quien Petrarca dedicó otras dos composiciones, los sonetos 99 y 114.¹¹

La canción 53, *Spirto gentil*, ha sido considerada por la tradición filológica dirigida quizás al tributo Cola di Rienzo, o tal vez a Stefano Colonna *il Vecchio* o a Bosone de' Raffaelli da Gubbio¹², que fue senador en Roma desde el 15 de octubre de 1337 al 24 de junio de 1339. Actualmente, después de las observaciones llevadas a cabo por Calcaterra, prevalece la tesis de que el destinatario fuera Bosone.¹³

No ha creado, en cambio, demasiados problemas a los estudiosos la famosísima canción 128, *Italia mia*, desde el momento que el *Voi* con el que comienza la segunda estancia, y las subsiguientes referencias textuales, indican sin la menor duda que está dirigida a los señores de Italia. Hasta el siglo pasado se retuvo escrita en 1327-1328 con ocasión de la llegada de Ludovico de Baviera a la península, pero ya De Sade y luego Carducci mantuvieron que fue compuesta en el invierno de 1344-1345, durante la guerra de Parma.¹⁴

Por lo que se refiere al tríptico de los sonetos antiaviñoneses, 136-138, Santagata después de haber contrastado la función estructural que cumple este grupo en la Correggio, retrotrae la fecha de composición a los años 1351-1353¹⁵, en contra de la opinión más generalizada de que fueran escritos en el trienio 1345-1348, por su similitud con las primeras epístolas *Sine nomine*. Si es cierto, por un lado, que no tienen un destinatario histórico concreto, por otro es manifiesto que su tono de invectiva, en especial en el 136 y en el

138, va dirigido a la personificación de la ciudad que en opinión de Petrarca era la sede ilegal de la curia. El 137 es una descripción severa de la deplorable situación de Aviñón, y al parecer un reclamo, en el último terceto, de una futura palingenesia espiritual.

Es evidente, pues, que todas las rimas explícitamente políticas habían sido compuestas años antes de que Petrarca se decidiera a recogerlas en un libro articulado según los tres criterios selectivos establecidos por Wilkins. La cronología compositiva abarcaría un lapso de tiempo de entre doce y veinte años, desde 1333-1334 a 1345-1353, pudiéndose fijar con mayor precisión el límite inicial que el final, gracias a las referencias extratextuales que nos aporta el código léxico acerca de la cruzada.

Es preciso hacer notar, no obstante, que los acontecimientos históricos a los que nos remiten dos de los poemas son anteriores incluso a la primera recopilación provisional de las rimas, llevada a cabo en los años 1336-1338¹⁶, en la que se reunieron 24 sonetos y parte de la canción 23, la de las metamorfosis. Entre ellas no se encontraban ni el soneto 27 ni la canción 28, lo cual no significa que no hubiesen sido compuestos coincidiendo con el anuncio de la cruzada, sino que el poeta tal vez consideraba que aún debían ser revisados. En la redacción Correggio, casi veinte años más tarde, cuando decide dotar de un cierto orden a sus poesías, coloca ambas composiciones muy cercanas a la primera fecha de aniversario, en la sextina 30:

che s' al contar non erro, oggi à sett'anni
che sospirando vo di riva in riva
 (vv. 28-29)

separadas sólo por la canción *Verdi panni, sanguigni oscuri o persti*. La sextina habría sido escrita, si nos atenemos a lo afirmado por el texto, el 6 de abril de 1334, séptimo aniversario del encuentro con Laura en Aviñón. De ello, se podría colegir que el valor de ordenación estructural en sentido cronológico de estas dos composiciones políticas era equivalente para Petrarca al que poseían los textos de aniversario, los cuales, después de todo, eran las piedras angulares en las que se sustentaba la temporalidad de su historia amorosa. Seguramente el poeta imaginaba un posible lector informado de acontecimientos susceptibles de permanecer puntualmente retenidos en la memoria quizá durante una generación, pero que a los postreros serían difíciles de identificar, siendo estas fechas subsumidas en las escansiones cronológicas indicadas en el texto (son 11 las fechas de aniversario comprendidas en la *Correggio*), como en efecto ha ocurrido, ya que las conexiones extratextuales están sometidas también a la jerarquía que impone la inserción de un texto dentro de todo el conjunto de los posibles códigos de transcodificación.

La canción 53 está muy cercana, asimismo, a la segunda fecha de aniversario. En la canción del ocaso, la 50, el poeta rememora el decenio:

*ben presso al decim' anno
né poss' indovinar chi me ne sciolgia.*

(vv. 55-56)

es decir, que a esta altura del texto nos encontraríamos en 1337.

Las dos canciones están separadas por dos rimas, un soneto, el 51, cuyo argumento, la fusión con la amada, se une de manera inequívoca con la canción 23, que fue la primera compuesta por

Petrarca. Le sigue el madrigal 52, que introduce en el eje sintagmático la novedad de una nueva forma métrica que reaparecerá en seguida, en el número 54, potenciando fuertemente la posición estructural de la canción política que queda flanqueada por los dos madrigales. Santagata retoma la antigua tesis según la cual el madrigal 54 refleja un episodio galante acaecido durante el viaje que Petrarca realizó a Roma en 1337, y que la *pellegrina* no sería ciertamente Laura¹⁷, aunque, por ahora, lo que interesa es que se daría de nuevo la coincidencia entre la fecha de aniversario y la época histórica conmemorada por la composición política, repitiéndose también, pero en una variante diferente, la posición estructuralmente potente.

La canción *Italia mia* y los tres sonetos antiaviñoneses se sitúan entre dos fechas de aniversario: los diecisiete años del soneto 122, que transportan la cronología a 1344.

*Dicesette anni à già rivolto il cielo
poi che 'mprima arsi, et già mai non mi spensi;*
(vv. 1-2)

y los dieciocho años del soneto que en la redacción Correggio ocupa el lugar 145, pero que en la Vaticana será el número 266:

*un lauro verde, una gentil colomna,
quindici l'una, et l'altro diciotto anni,*
(vv. 12-13)

con el que el autor nos pone al corriente, situándonos en 1345, que hace quince años que conoce al cardenal Giovanni Colonna, tres menos de los que lleva enamorado de Laura. La canción, por lo

tanto coincidirá en su composición con la fecha de aniversario, mientras que el tríptico antiaviñonés lo haría sólo si se toma en consideración la propuesta cronológica más alta.

Otras poesías a las que Petrarca dotó de una referencia temporal en la Correggio, relativa a los distintos aniversarios, son la 62, 79, 101, 107, 118, 271 y 278, las cuales reenvían respectivamente a los años : 1338, 1340, 1341, 1342, 1343, 1350 y 1351.

Las relaciones entre las rimas de aniversario y los poemas políticos se pueden resumir en el cuadro siguiente basado en el que ofrece Santagata en *I frammenti dell'anima* (p. 149).

| Rima de aniversario | Rima histórica | Año |
|---------------------|----------------|---------|
| 30 (7) | 27-28 | 1333-34 |
| 50 (10) | 53 | 1337 |
| 62 (11) | | 1338 |
| 79 (14) | | 1340 |
| 101 (14) | | 1341 |
| 107 (15) | | 1342 |
| 118 (16) | | 1343 |
| 122 (17) | | 1344 |
| | 128 y 136-138 | |
| 266 (18) | | 1345 |

Los números entre paréntesis al lado de las rimas de aniversario indican los años celebrados por Petrarca desde aquel 1327 en el que conociera a Laura. El tono de los sonetos 271 y 278 es de rememoración, pues se refieren a Laura muerta.

*L'ardente nodo ov'io fui d'ora in ora,
contando, anni ventuno interi preso,
Morte disciolse, / . . .*

(271, vv.1-3)

O che bel morir era, oggi è terzo anno!

(278, v. 14)

El emparejamiento con hechos de la realidad histórica se desvanece en el momento que se entra en la zona del libro presidida por la muerte de la protagonista. En el soneto 271 Petrarca quizá aluda a una momentánea pasión sentida hacia otra mujer, una bella ferraresa, según parecen atestiguar la canción 270 del *Canzoniere* y dos sonetos recogidos en las *Disperse*, el 6 y el 15, dirigidos respectivamente a Antonio de' Beccari y a Iacopo da Imola.

Es posible, de lo anteriormente expuesto, extraer la hipótesis de que los grupos de rimas que remiten al lector a pautas temporales explícitas conformen pequeños núcleos en los que se distinguen dos vertientes referenciales: una intertextual, constituida por las líricas amorosas, soldada sin equívocos a la *fictio* esencial del libro; la otra, extratextual, supone una transgresión a esa misma *fictio*, por el carácter político y/o polémico que predica. Obsérvese, además que la máxima separación se da entre el soneto 138 y el 266, que ocupando el puesto 145 en la Correggio, se distanciaba del último antiaviñonés sólo por seis composiciones. Sin embargo, el núcleo político en esa zona es tan compacto y tan concentrado el tiempo entre una y otra fecha de aniversario, un año, que más que difuminar el apoyo cronológico del grupo lo acentúa, en especial cuando las anteriores fechas de aniversario por su cadencia anual a partir de las rimas 79 y 101 han creado la expectativa lógica de que

continúen celebrándose al mismo ritmo. El hecho de que la canción 128 y el grupo aviñonés estén distanciados por un número mayor de composiciones, siete, parece significar que el apoyo se da estableciendo un nexo entre cada composición singular de ruptura temática y la correspondiente más cercana portadora de la concreta temporalidad de la historia amorosa. Aún así, en esta zona del *Canzoniere*; que parece ser la más compleja para demostrar esta dialéctica, la disposición de las rimas responde a un esquema subyacente bastante equilibrado, a saber:

5 7 6

122 ----- 128 ----- 136-138 ----- (145)

Con lo que se confirmaría la tesis enunciada por Wilkins en su clásico ensayo sobre la formación del *Canzoniere* según la cual:

(. . .) non c'è alcun esempio. fra i componimenti inclusi nella forma Pre-Chigi, di uno spostamento che possa creare nel lettore l'impressione di una rottura dell'ordine cronologico. Ciò bastava al Petrarca; e ciò basta al lettore. Il Petrarca era il signore della sua cronologia, e non lo schiavo¹⁸.

Aunque es precisamente esa coincidencia temporal y topográfica en la distribución de textos que se contraponen temáticamente la que, rompiendo la clave de lectura preestablecida, imprimirá la dinámica al desarrollo de la macroestructura de los *Fragmenta*, la cual no viene dada sólo por las escasas indicaciones espacio-temporales que en ella se hallan, sino que el referente temporal explícito establece un puente entre la indeterminación narrativa de la *fictio* y las infracciones a la clave de lectura amorosa y moral impuesta por el poeta desde lo que constituye el prólogo de la obra. Se quiere decir, con ello, que no son los microtextos

políticos-polémicos por sí mismos los elementos fundamentales para constituir la cadencia temporal de la obra, dotando de un cierto grado de narratividad a todo el conjunto, por el contrario, son los que conforman la sutil trama general, los amorosos, los que, en la actualización del mensaje por medio de la lectura, enmarcan las experiencias periféricas del yo en ausencia de Laura, por cuanto cuantitativamente mínimas, en un momento preciso de la cronología.

Téngase presente que en la Correggio no estaban incluídos ni el soneto 211, que informa en el último terceto de la fecha exacta del conocimiento de Laura:

*Mille trecento ventisette, a punto
su l'ora prima, il dí sesto d' aprile,
nel laberinto entrai, né veggio ond'esca.*

(vv. 12-14)

así como tampoco el soneto 336, que señala el momento exacto de la muerte:

*sai che 'n mille trecento quarantotto,
il dí sesto d' aprile, in l'ora prima,
del corpo uscío quell'anima beata.-*

(vv. 12-14)

El 211 fue transcrito en orden, en el Vat. Lat. 3195, el 22 de junio de 1369, cuando Petrarca estaba preparando una copia de las rimas para enviársela a Pandolfo Malatesta, siendo ésta la última de las composiciones que extrajo del código de los borradores, el 3196, ya que los folios del resto de las composiciones que se irán añadiendo al código definitivo no nos han llegado. En la apostilla

que con ocasión de la transcripción escribió el poeta en el borrador de dicho soneto, reflexionando consigo mismo, expresa su extrañeza por su propia decisión, ya que, habiéndolo compuesto muchos años antes lo había tachado y rechazado, y, luego, al releerlo por pura casualidad después de tanto tiempo, decidió incluirlo en el *liber*.¹⁹

El soneto 336, con la fecha exacta de la muerte de Laura, fue incorporado poco más tarde, seguramente durante el año siguiente, en 1370. Pero de él no consta la prueba de un esbozo en sucio, sin que con ello se quiera insinuar que fuese escrito aposta, como sospechó Carducci, para complementar la introducción en el manuscrito definitivo del soneto sobre la fecha del encuentro en Aviñón. Tal vez Petrarca no los considerase en un principio estructuralmente ligados, pues nada acerca de la existencia del 336 deja translucir en la apostilla anteriormente citada; además no hubiera dejado al azar de una relectura de sus borradores un dato tan importante. Por otro lado, es impensable que pasase por alto la unión entre las dos únicas composiciones que aportan la fecha completa del principio y del final de su "relación" con Laura en cuanto persona físicamente presente en el mundo real del poeta. De todo ello se puede deducir que, o bien Petrarca recuperó los sonetos 335-336, ambos con el tema de la desaparición de Laura, de algún folio suelto con los que solía trabajar, teniendo ya en mente el incorporarlos a la redacción definitiva, y luego al repasar el código de los borradores vio el 211 y consideró que podría ser adjuntado como natural aditamento temporal, de ahí la extrañeza por haberlo rechazado anteriormente que expresa en la apostilla. La sorpresa podría deberse también al hecho de que habiendo incorporado varias fechas de aniversario, el posible lector aún no hubiera sido informado de cual era el año exacto que conmemoraban.

La composición clave para la reordenación de las treinta y una

últimas en la redacción Vaticana es la 336. Cuando Petrarca decidió alterar la posición de estas rimas en vez de cambiar la disposición de los folios del código, lo que le hubiera supuesto un trabajo incomodo e inmenso, añadió una cifra árabe en el margen derecho, que indicaba el orden en el que deseaba que se situase cada una de ellas. Sólo la canción a la Virgen, la 366 que debía cerrar el libro y a la que Petrarca asigna el número de orden -31-, y el soneto 336 al que asigna -1- se mantienen en la misma posición, todas las demás varían de lugar. Bien pudo ocurrir que la incorporación del 36 fuese la novedad que obligase al autor a los significativos cambios de posición de las rimas, y que han sido interpretados como titubeos²⁰ en las formas Malatesta y Queriniana. Nos inclinamos a creer entonces que la inserción de 211 y 336 estuvo muy próxima en el tiempo y que su finalidad fue, en primer lugar, la de dotar de sentido a las rimas de aniversario, y en segundo lugar, como lógica consecuencia, la de enmarcar en una cronología precisa todo el *Canzoniere*, la historia amorosa del poeta, pero también las experiencias periféricas.

Es evidente entonces que la cronología del núcleo subtemático de los poemas políticos está supeditada a la de la historia amorosa, y que Petrarca no podía confiar en que las alusiones directas a hechos históricos frustrados, en especial cuando éstos se habían quedado luego sólo en proyectos, como el de la cruzada de 1333, transpasasen la muralla del olvido colectivo y permaneciesen en la memoria de su posible lector del futuro. Lo significativo es poder subrayar la voluntad del poeta de organizar la cronología con arreglo a una cierta coincidencia con la real, refiriéndonos siempre en exclusiva a la zona del libro en la que se hallan estas rimas políticas. La fecha de aniversario y el evento real coinciden en el computo de los años, como se ha visto en nuestro anterior esquema.

Podría existir una cierta reciprocidad dialéctica entre el lugar que ocupan las unas y las otras si se tiene en cuenta que las posibilidades de componer un poema con una fecha de aniversario eran mayores, hubiera sido factible escribir uno el seis de abril de cada año, mientras que Petrarca fue muy selectivo en cuanto a los acontecimientos históricos que entraron a formar parte de su libro: un proyecto político-religioso como el de la cruzada, la unión entre el destino de Roma y el de Italia, el lamento por la situación italiana y sus continuas guerras intestinas y la corrupción de la corte papal de Aviñón. Selectivo y riguroso, puesto que estos acontecimientos por sí solos pueden servir de paradigma de toda la época que le tocó en suerte vivir.

Luego, el hecho relevante no es el que en la macroestructura textual el número de líricas políticas constituyan un número muy reducido, sino que precisamente las incorporara subvirtiendo el sentido esencialmente monotemático de la obra

Umberto Eco cuando analiza las estrategias textuales del autor y el lector presentes en los discursos políticos considera que en ellos el emisor y el destinatario se manifiestan en el texto no tanto como polos del acto de la enunciación, sino como roles actanciales del enunciado²¹. En estos casos el autor se mostraría: a) por medio de un estilo reconocible, incluso como idiolecto; b) como un puro rol actancial (/yo/ = al sujeto de este enunciado); c) como un mero acto ilocutorio. Las apreciaciones de Momigliano acerca de la ligazón esencial entre la poesía política y la amorosa dentro del *Canzoniere*, según las cuales el sentimiento de la melancolía sería centro creativo y rasgo distintivo de la producción en vulgar del poeta, tendrían en cuenta únicamente el estilo reconocible²². La monotalidad, luego teorizada por Contini²³, no sufriría ningún desacorde, puesto que el discurso político sería una variante de ese

único motivo emocional, generador del *liber*. El problema es que la definición de un determinado lenguaje poético no se puede reducir a individuar solamente la carga emocional, ya que ésta es inherente al mensaje poético. Porque, si bien es cierto que en estas rimas el papel del emisor no es posible restringirlo a los estrictos límites de la actancialidad ni a una convencionalidad ilocutoria²⁴, es evidente que la desaparición del destinatario-protagonista, o sea Laura, abre un interrogante acerca de la función del yo emisor en relación con los nuevos destinatarios. Es en este nivel discursivo en donde las rimas con destinatario histórico, que como ya se ha visto son bastante numerosas en la redacción Correggio, entran a formar parte de la vertiente histórica del *Canzoniere*.

Bakhtin, aun defendiendo la unidad y la univocación de la lengua poética en tanto que condición necesaria para poner en acto la individualidad intencional y la coherencia monológica, admite que una cierta pluridiscursividad pueda formar parte de ella, en especial en los géneros poéticos denominados "inferiores" (satíricos, cómicos, etc.), o en cualquier tipo de género si es introducida por los discursos de los personajes. La pluridiscursividad no estaría situada en el mismo plano que la lengua efectiva de la obra, puesto que se presentaría objetivada, "cosificada", desde el momento que carecería de poder modelizador. Al contrario de lo que ocurre en la prosa:

*Anche dell'altrui il poeta parla nella propria lingua. Per illuminare il mondo altrui egli non ricorre mai alla lingua altrui come alla lingua piú adeguata a questo mondo.*²⁵

Nos parece muy clarificadora la distinción establecida por Bakhtin, pues permitiría admitir una pluritonalidad en el

Canzoniere, contrapuesta a la *monotonalità* continiana, pero que al mismo tiempo subrayaría la diversidad de plano que ocupa el discurso político respecto a la ficción amorosa, así como su no expansividad, la "cosificación", y el carácter esencialmente cerrado de las rimas que de él forman parte. Por lo que se refiere a la introducción del discurso político a través del diálogo de un personaje, es ésta una característica del conjunto del *Canzoniere*, y no en exclusiva de los microtextos políticos. Además, el tono polémico y de invectiva está presente no sólo, como es obvio, en los tres sonetos antiaviñoneses, o en el soneto y la canción dedicados a la cruzada, en donde la religión islámica es configurada con la recurrente "Babilonia-Bagdag", encarnación universal del mal para Petrarca, sino también en las canciones civiles:

*Italia, che i suoi guai non par che senta:
vecchia, otïosa et lenta,
dormirà sempre, et non fia chi la svegli?
Le man l'avess'io avolto entro' capegli!*
(53, vv.11-14)

*Voi cui fortuna à posto in mano il freno
de le belle contrade,
di che nulla pietà par che vi stringa,*
(128, vv.17-19)

Aun siendo inaplicable el calificativo de género lírico "inferior" a estos poemas, Suitner ha puesto de relieve que los sonetos antiaviñoneses, junto a las epístolas *Sine nomine*, se encuadran sin lugar a dudas en la tradición medieval de la sátira, o más exactamente del *vituperium* contra las ciudades²⁶. En efecto,

existe en cada uno de ellos elementos lingüísticos suficientes para separar el conjunto de sus rasgos definitorios del límite estilístico del idiolecto del Petrarca vulgar, con lo que la autonomía de las siete rimas respecto al funcionamiento de la totalidad es comprobable incluso a través de una primera lectura de reconocimientos.

La artificiosidad del lenguaje en las composiciones pertenecientes a lo que Bakhtin llama géneros "inferiores" es menor que en el más estricto lenguaje poético, ya que habría un cierto influjo de lenguajes cuyo uso se da a un nivel social²⁷. Apreciación que concuerda con la de Barthes, quien en unas pocas páginas dedicadas a las escrituras políticas²⁸, y refiriéndose a los sistemas sociales modernos que han establecido una neta distinción entre el "Bien" y el "Mal" (los que suelen ser calificados de totalitarios), afirma que en ellos la "definición" ocupa todo el lenguaje, no existen palabras sin valor, la función acaba transformándose en la economía de un proceso en donde no hay una separación entre la denominación y el juicio, y la cerrazón del lenguaje es perfecta. Extrapolando, con las debidas precauciones, la distinción entre el bien y el mal en los sistemas contemporáneos a la cosmovisión transcendente petrarquista, centrada en las creencias religiosas medievales, pero sin olvidar que Petrarca citando a Juvenal en la prefación a, las *Sine nomine* declara "... *ut Satirico placet*", y que además el papel del poeta satírico para los teóricos medievales es el de premiar a los buenos y castigar a los malvados²⁹, sería posible denotar que, en efecto, en los poemas políticos se pierden los matices autorreflexivos del yo emisor en favor de una "pureza de la escritura"³⁰ puesto que la distancia que separa en el lenguaje la descripción y el juicio es prácticamente inexistente. Valgan de ejemplo los tres *incipit* de los antiaviñoneses:

Fiamma dal ciel su le tue treccie piova,
(136, v.1)

L'avara Babilonia à colmo il sacco
(137, v.1)

Fontana di dolore, albergo d' ira,
(138, v.1)

En los tres versos se escuchan los ecos mnemónicos de la *Commedia*. La alusión a la meretriz del soneto 136, así como el argumento de los tres antiaviñoneses en general, se une a la *puttana sciolta* (*Purg.*, XXXII, 149) que en el poema dantesco personifica a la curia romana en tiempos de Bonifacio VIII. El *incipit* del 137 concuerda incluso rítmicamente con *La tua città, ch' è piena d' invidia sì che già trabocca il sacco* (*Inf.*, VI, 49-50). Aunque quizá la operación lingüística más interesante es la inversión de los sintagmas cómicos *di speranza fontana* (*Pard.*, XXXIII, 12) y *albergo del nostro disiro* (*Pard.*, XXIII, 105), presentándolos en negativo³¹. Ambos, que en la *Commedia* se refieren a la Virgen, Petrarca los invierte y los transforma para encuadrarlos en el vituperio moral y político. Sin embargo la diferencia esencial es que, mientras que los ecos que él escucha están dentro de una impresionante estructura sino alegórica sí tipológica³², en la que el concepto es circunscribible a la imagen con la que es expresado, puesto que sustituye a lo universal³³, el lenguaje de Petrarca, contrastando con la posible lectura simbólica de los *Fragmenta*, se ciñe a lo particular, la degeneración de la corte papal, y sólo desde una interpretación situada en un nivel donde la desautomatización de la lengua es menor, muy próximo al concepto de "definición" de Barthes anteriormente expuesto, es posible captar el tono de

invectiva y la ruptura contrastante de dichos poemas en el desarrollo sintagmático de la obra.

Cuando Contini decía que Petrarca había ignorado la tradición realista, y que encerrándose en un círculo de objetos inevitables sustraídos a la mutabilidad de la historia, había conseguido que su lengua fuera la verdadera base del italiano de hoy en día³⁴, obvió que en las contadas ocasiones que Petrarca se abrió a esa tradición también la actualizó, puesto que la palabra poética realista no pretendía ya transcender hasta tocar conceptos doctrinales y teológicos, sino que, consciente de sus propios límites, y de la volubilidad de los hechos históricos, se concentraba en la crítica acerba de los tres antiaviñoneses, o en la ira contenida y, por ende, individual de la canción *Italia mia*. En este aspecto se contrapone esencialmente a la *Commedia*, en donde, como ha observado Auerbach, la personalidad de cada individuo concreto se mantiene, o incluso se acentúa, fijada para toda la eternidad. Para Dante el hombre histórico y singular es indestructible, y esa potencia humana supera el marco impuesto por el orden divino que impera en el más allá, con lo que la imagen del hombre se sitúa delante de la imagen de Dios³⁵. Del *Canzoniere* está ausente la idea de Dios en cuanto gran ordenador al que contraponer, reafirmando, el orden pasional y pecador de la inestable naturaleza humana. En la primera estancia de la canción a Italia la figura divina es presentada, en su encarnación humana, como interlocutor del poeta:

*Rettor del cielo, io chaggio
che la pietà che Ti condusse in terra
Ti volga al Tuo dilecto almo paese.*
(vv.7-9)

siendo luego calificada como *Signor cortese* (v. 10) o *Padre* (v. 14). El más allá es sólo la morada de las almas de los muertos que en vida formaron parte del más estrecho círculo de amigos de Petrarca, es el lugar de Laura ausente, y no está conectado con ningún orden físico o histórico como en el poema dantesco, no se le puede dotar de una tipografía realista, porque la realidad para Petrarca ha descendido irreversiblemente al plano de lo terrenal, y es en él donde se manifiesta.

El hombre histórico de los *Fragmenta* ha empezado a aceptar su impotencia en el terreno metafísico y a desarrollar el relativismo pragmático, según el cual una situación social dada es más o menos aceptable en relación con el fin que se desea conseguir y con los beneficios éticos inmediatos para un cierto grupo social o nacional. En la obra latina de Petrarca esto es evidente, con su sucesivo apoyo a los emperadores o a Cola di Rienzo, con su no decantarse ni por el *comune* ni por la *signoria*.

El realismo de Petrarca en las poesías políticas del *Canzoniere*, sería un realismo no transcendente, se podría decir que un realismo en el que la forma es significativa por sí misma, y por ello cercano a la idea contemporánea de la expresión lingüística de lo social, en donde la escisión entre el yo en la esfera de lo privado y su reflejo en la esfera pública difícilmente se confunde con el conjunto fáctico las acciones colectivas.

En la lectura a la búsqueda de los elementos realistas en el *Canzoniere* que realizó Francesco De Sanctis, quizá la más radical que se ha llevado a cabo en este sentido, este nuevo uso del lenguaje le llevó inevitablemente a considerar, desde su óptica de crítico militante, que la ruptura de Petrarca comportaba la dicotomía definitiva entre el ciudadano y el literato. La falta de transcendencia tenía para el crítico un significado muy definido:

(. . .) *il torto del Petrarca (. . .) è di non essere abbastanza immerso nella realtà politica, di guardarla da lontano, senza confondervisi e senza parteciparvi, ma dandosi tutta l'apparenza d'un'appassionata partecipazione poco seria, in gran parte letteraria.*³⁶

En realidad la desintelectualización de la retórica (el principal defecto achacado por De Sanctis a los poemas políticos es el de adolecer de una retórica sentimental) era un paso que había dado ya previamente el admirado Cicerón, del que Petrarca poseía el *De oratore*, que junto con otras obras del autor latino formaban parte de un código misceláneo, recogido por él mismo, con copias provenientes de la Biblioteca Catedralicia de Verona. También obraba en su poder un manuscrito el *Institutiones oratoriae* de Quintiliano, que le había regalado Lapo da Castiglionchio en Florencia en 1350, en el que se exalta la lentitud en la escritura, argumento que Petrarca debió sentir muy afín con su modo de entender el quehacer literario.³⁷

En conclusión se podría decir que las rimas políticas, en la redacción Correggio, se caracterizan:

1º- Por una disposición topológica que se apoya en las composiciones que celebran una fecha de aniversario, pero que la escisión cronológica que aportan dichas rimas es subjetiva y meramente conectada al tiempo interior del libro, puesto que faltan las fechas concretas a las que se refieren, que serán añadidas sólo posteriormente.

2º- Por una infracción a la ficción general del *Canzoniere* y una apertura a la pluridiscursividad que se plasma tanto en selección del léxico y del tono como en la inclusión de un lenguaje

menos desautomatizado, más acorde con la tradición previa; con el Dante cómico, por una parte, y la poesía del *vituperium* por la otra. La fusión de ambos niveles, el estilo alto de la primera, y el estilo inferior de la segunda, auspiciado este último por la fragmentariedad en la disposición sintagmática, originan una ambigua transcodificación de los poemas en el caso de que se parta de la idea preconcebida de *Canzoniere* = historia amorosa, y no de la idea *Canzoniere* = historia individual, que estaría más acorde con la tesis central al menos de la redacción Correggio, la *mutatio vitae*, como propone Santagata, y a la que nos sumamos.

3º- Como derivación del punto anterior, existe un total abandono de la pretensión de transcendencia del mensaje político, el cual ya no está insertado en una macroestructura, denomínese ésta alegórica, tipológica o figural³⁸, pero en cualquier caso enciclopédica como la *Divina Commedia*, sino que el "marco", si se nos permite esta expresión absolutamente inadecuada y transgresiva para los poemas amorosos, es la puesta en evidencia del rostro más íntimo y secreto de un yo individual que ha sintetizado la fatiga del vivir en una pasión amorosa abocada a la insatisfacción permanente. La utilización de un metalenguaje retórico, la adaptación de dos de sus vertientes, la moral y la práctica social, provienen del conocimiento y actualización de dos fuentes clásicas: Cicerón, para quien la palabra tenía que ser el vehículo para establecer las leyes que deberían regir el Estado, y Quintiliano, del que extraerá la teoría de la imitación, concebida en cuanto "regeneración", y por ello unida indefectiblemente al concepto de la libertad de pensamiento del artista en todos los ámbitos, también en el político-social.³⁹

4º- La convención métrica utilizada, soneto y canción, se ajusta a la definición, junto a la balada, de géneros métricos

regulares susceptibles de ser utilizados en el estilo ilustre, promulgado en el *De vulgari eloquentia*, si bien es la canción la que ocupa el ápice en la idoneidad jerárquica de las formas, mientras que el soneto, en aparente contradicción con su amplio uso por parte de Dante y de los estilnovistas, ocupa el último lugar, probablemente porque esta forma había sido fundamental en el género cómico-realista.⁴⁰

2 - El contexto literario

En un famoso párrafo de los *Rerum memorandarum libri* (I, 19, 3) que nos trae a la memoria el episodio dantesco de Farinata y Cavalcante (*Inf.*, X), herejes condenados a permanecer inmersos en un cono de sombra que oscurece el presente y les permite conocer sólo el pasado y el futuro, Petrarca afirma tener la impresión de encontrarse ubicado en el confín de dos pueblos diversos, siéndole únicamente posible mirar hacia adelante o hacia atrás, puesto que de su propia época, de su momento de vida concreto, sólo puede deplorar la somnolencia y el absurdo interés por actividades culturales inútiles. Sin la recuperación filológica de los clásicos el porvenir sería un miserable montón de ruinas sustentadas sobre el vacío⁴¹. No obstante estas declaraciones tan cercanas a las de la epístola *Senil* dirigida a Guido Sette, es justamente la novedad de introducir en los *Rerum* la sección de los *moderna*, la que según Martellotti⁴² dota de una tercera dimensión a este tratado que, evaluado en cuanto recopilación de *exempla* históricos lábilmente articulados, hubiera sido catalogado, como ha hecho en parte la crítica positivista, entre las estrechas coordenadas medievales de las ejemplificaciones con intención didáctica.

En el libro II aparece la figura de Dante entre los ejemplos modernos, el cual, a su vez, había dado una significación bien precisa a dicho apelativo, aunque contrapuesta en cierta medida, en especial por lo que concierne a la plasmación fáctica de las fuentes poéticas inmediatas, a la concepción de Petrarca. Es bien conocida la transcendencia definitoria del canto XXIV del *Purgatorio*, en el que Dante, en su diálogo con Bonagiunta, opone el *Dolce stil nuovo* al quehacer poético de Guittone d'Arezzo, reprochándole sobre todo, el modo en que había absorbido y modificado la escuela sículo-provenzal, al colocar en un segundo plano al *dittator*, es decir, al Amor en cuanto eje y fuente de inspiración poética⁴³. Sin embargo, es en el canto XXVI en donde se utiliza el término *moderno* con referencia a la escuela encabezada por Guido Guinizzelli, a quien denomina *...il padre / mio e de li altri...* (vv. 97-98):

*E io a lui "Li dolci detti vostri,
che, quanto durerà l'uso moderno,
faranno cari ancora i loro incostri".*

(vv. 112-114)

Para Santagata los apelativos de *moderno* o *arcaico* carecen de sentido aplicados al Petrarca vulgar, ya que es su receptividad hacia escuelas y poetas que un *stillnovista* del siglo anterior habría considerado pasados de moda, la que hace de él un innovador.

*Petrarca è il primo lirico romanzo che guardi alla tradizione nella sua interezza; è vero che egli la rimpasta sino a renderla irreconoscibile, ma resta il fatto che il suo linguaggio parte da lontano e ingloba tutte le stratificazioni succedutesi dai tempi della lirica di Provenza.*⁴⁴

En la primera parte de la redacción Correggio habría una predilección por los tonos ásperos y resentidos característicos de la escuela de Guittone, Panuccio del Bagno y Monte Andrea acogiendo así la tradición realista que conscientemente seguía el estilo "mediocre", al que, por otra parte, la retórica asignaba la misma dignidad del estilo "sublime".

Arrigo de Settimello, en su elegía *De diversitate fortunae*, que fue muy estudiada en las escuelas, había adaptado en el siglo XII todas las posibilidades de efecto y de elocuencia de los temas de vituperio expresadas en latín por el *strophal*, las cántigas y las burlas⁴⁵. Remontándose además a la tradición provenzal, existía una modalidad de sirventés, el *gap*, de carácter jactancioso, cuya fuente es para Riquer el cantar de gesta *Pélérinage de Charlemagne*, que fue cultivado por Pierre Vidal o Uc de Lescura, y otras composiciones satíricas, como el *enueg* o el *plazer* clasificadas dentro de la modalidad arbitrariamente denominada sirventés *juglaresc*⁴⁶.

Los subgéneros citados anteriormente pueden ser, en el nivel temático, una de las líneas remotas en vulgar que convergen en la poesía de invectiva política del *Canzoniere*. Poesía provenzal introducida no sólo por los trovadores italianos que se concentraron en el siglo XIII en la llanura padana, desde el marqués Alberto Malaspina di Lunigiana, pasando por Rambertino Buvarelli de Bolonia, o al famoso mantuano Sordello di Goito, quien en el Canto VII del *Purgatorio* se transforma en la voz de Dante para denunciar la lamentable situación política italiana, sino que fueron varios los trovadores que, atraídos por el florecimiento cultural y económico de los *comuni* y de las cortes, se trasladaron a la península, entre ellos, el cultor del género sirventés, Pierre Vidal que pasó algún tiempo con los marqueses de Monferrato, o Raimbaut de Vaqueiras

protegido por el marqués de Bonifacio. Uno de estos, Uc de Sant Circ cultivó la modalidad del sirventés político que trata de los asuntos de Italia, la intervención de los emperadores alemanes y de Carlos de Anjou o los reyes de Aragón⁴⁷, aunque quizá su aportación fundamental para la literatura de la península fue la redacción de unas *vidas* y *razós*, en torno al 1220, que parecen responder a un gusto prevalentemente italiano por los comentarios a las composiciones poéticas. Existe además, una *vida* de Guillem de la Tor, trovador aquitano que visitó numerosas veces las cortes del norte de Italia, en la que el anónimo autor expone la función de introducción que jugaban las *vidas* y las *razós*. Mölk sitúa el nacimiento de estos nuevos géneros a finales del siglo XII y principios del XIII y no acepta que se debiese exclusivamente a la influencia de la tradición latina (*accessus ad auctores*), es decir, que el gusto por el comentario y la biografía del trovador se dan en el momento en que la propia poesía provenzal cuenta con una tradición que, perteneciendo exclusivamente a ella misma⁴⁷, comenzaba a ser exportada.

La singular disposición de la poesía y de la prosa en la *Vita Nuova* acerca, aunque en un modo secundario y lateral, las *vidas* y las *razós* a uno de los primeros intentos de organizar por medio de una disposición lógica un cierto número de poemas con un denominador común en cuanto al argumento. En el capítulo XXV de ésta Dante hace un comentario sobre el uso del vulgar en la tradición provenzal, para él aún muy próxima, y el papel marginal que jugaría la prosa en el discurso amoroso, puesto que la forma poética le está reservada por completo:

E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal

principio trovato per dire d'amore. (Vita Nuova XXV, 7)

De una declaración de tal calibre se derivan dos importantes consecuencias con respecto al *Canzoniere*. En primer lugar es bien sabido que los cancioneros preexistentes al de Petrarca, es decir aquellos que no se limitan a ser una recopilación de rimas sin ningún tipo de articulación interna, se reducen entre los provenzales, a las dieciséis canciones reunidas en orden cronológico, en los años 1201-1202 por Pierre Vidal, al libro de Guiraut Riquer, a finales del siglo, y al conjunto de 104 poesías de Cerveteri de Girona que, aunque no siguen una disposición cronológica gozan, al parecer de Riquer, de una cierta trabazón temática⁴⁸. Es preciso puntualizar que estas colecciones de poemas, denominadas "cancioneros", no pueden rebatir la tesis de un nacimiento endogenético del género en Italia, en donde la creación de un nuevo metro, el soneto, habría facilitado el concepto de libro lírico, y, cuyas conexiones internas serían la derivación extrema de la unión interestrófica por medio de la anadiplosis usada en la poesía mediolatina⁴⁹. Ahora bien, es bastante más que probable, como se deduce de las referencias presentes en el *Triumphus Cupidinis IV*, que Petrarca conociera las *vidas* de algunos de los trovadores, la de Pierre d'Alverne (v. 48), la de Jaufre Rudel (v. 52), la de Guilhem de Cabestaing (v. 53) y la *vida* de Bernart de Ventadorn (v. 55) firmada precisamente por Uc de Sant Circ (v. 55), trovador que cultivó la temática italiana y residió en la península⁵⁰, como anteriormente señalábamos. El conocimiento de Petrarca de las *vidas* de, al menos, estos trovadores significaba también el conocimiento de los cancioneros, ya que las *vidas* y las *razós* están siempre insertadas en códices líricos. En los manuscritos más antiguos preceden a cada canción, mientras que en los más recientes

están colocadas al principio del manuscrito⁵¹, pero nunca, y este es el aspecto que nos interesa subrayar, se hallan independientes de las canciones.

Los precedentes en Italia también son escasos: el libro de rimas de Guittone parece estar articulado en ciclos lírico-narrativos, mientras que, a mitad del *Trecento*, Nicolò de' Rossi ordenó una colección de rimas según un cierto criterio temático, basado en la autobiografía, que podría ser, asevera Stussi, quizá el primer cancionero parcialmente autógrafo que se ha conservado, según el testimonio del ms. Vaticano Barberiniano 3953 y del ms. 7. 1. 32 de la Biblioteca Capitular de Sevilla⁵².

La *Vita Nuova* no es un cancionero lírico, sino haciendo abstracción de las partes en prosa⁵³, al igual que no pueden ser considerados tales los cancioneros provenzales en donde, junto a las piezas líricas, se transcriben obras narrativas, la prosa biográfica sobre los trovadores y los comentarios a las composiciones, o incluso la notación musical de las poesías, como en el que se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán⁵⁴. Sin embargo la materia subyacente en la obra de Dante, el sentido ascético-simbólico de la *renovatio* espiritual y de su encarnación en Beatrice, al mismo tiempo que lo alejan de la tradición pretérita, lo unen indefectiblemente a la obra de Petrarca, aunque es evidente que éste la reniega y la supera anulando todos los rasgos medievalizantes, tan obvios en la obra dantesca.⁵⁵

La segunda consecuencia que se deriva de las palabras del capítulo XXV de la *Vita Nuova* es que, en efecto, Dante reservó la materia no amorosa para la *Divina Commedia*, su concepción histórico-política en verso se ciñe a la que aparece en su gran poema, para el que creó un metro a propósito. Petrarca, en cambio, abre en su libro fisuras privilegiadas para dar cabida a

composiciones políticas, ordenándolas, en dos ocasiones, topográficamente en series compactas, como es el caso del soneto y la canción dedicados a la cruzada o de los tres antiaviñoneses. En ese sentido verdaderamente Dante es su *maestro negato*, pues actuando de este modo, se autoincluye, aunque tardíamente, entre *coloro che rimano sopra altra materia*, cuya cabeza de grupo era Guittone y el resto de los poetas que cultivaban el género más o menos "impuro" y estigmatizado del realismo, aunque al mismo tiempo compusiesen rimas de amor siguiendo la normativa del *Dolce stil nuovo*.

En el norte Niccolò Quirini, veneciano, cultivó la invectiva polémica y escribió sonetos con claras influencias cavalcantianas⁵⁶. Es el caso, asimismo, del anteriormente citado Niccolò de' Rossi, quien junto a poesías estilnovistas, compuso una serie de sonetos de corte político-moral en los que protestaba contra las ambiciones expansionistas de Cangrande della Scala e invocaba la intervención del papa Juan XXII y de Roberto de Anjou⁵⁷. En las rimas de de' Rossi, se advierten puntos de contacto con las escritas por el toscano Pietro dei Fautinelli⁵⁸ de él se conserva una canción (*Spent' è la cortesia, spent' è larghezza*), en la que, inspirándose en Guittone, traza el cuadro de una sociedad en crisis, argumento fundamental en Petrarca, y diecisiete sonetos prevalentemente de carácter histórico. Otra característica de su poesía política que parece muy interesante son las consecuencias psicológicas y privadas que los acontecimientos históricos tienen sobre el poeta, sirva el ejemplo el soneto *Onde mi dèe venir giuochi e sollazzi?*, con la inclusión del yo que estará presente en algunas estrofas de *Spirto gentil e Italia mia*, como se verá más adelante. Por otro lado, siempre en Toscana, Bindo Bonichi y sobre todo Fazio degli Uberti, de familia de florentinos exiliados, escribieron contra la Iglesia. El

primero es marcadamente anticlerical, el segundo en *Il Dittamondo* pone en cuestión el poder temporal de la Iglesia dedicando una amplia tirada de versos del segundo libro (vv. 70-115) a la encendida polémica de la época sobre la donación de Constantino, viendo la causa de la decadencia de la curia en el traslado a Aviñón:

*Ahi quando li terrei maggiore onore
che fosse meco e governasse i suoi,
che dirsi a Vignon papa e imperatore!*
(vv. 79-81)

Es la personificación de Roma la que habla. Si estos versos, por el metro y la disposición general de carácter narrativo de la obra se encuadran en la tradición dantesca, por su tono contenido y de lamento dejan traslucir la influencia de las canciones políticas de Petrarca.⁵⁹

Otro aspecto relevante de este poeta, en el soneto *Oh lasso me!, quanto forte divaria*, es la contraposición de la metropolitana Milán y la provinciana Como, siguiendo la corriente, tan en boga en aquellos años, del vituperio contra las ciudades⁶⁰. Los tres sonetos antiaviñoneses se acoplan a esta tradición, pero estrictamente depurados de connotaciones jocosas, aunque manteniendo la sátira de tipo erótico-lujurioso, en el primer terceto del soneto 136, ligado evidentemente a la *Sine nomine* 18 en donde se cuenta el episodio picante entre un viejo prelado aviñonés y la *virgunculam an meretriculam*.

Una consideración aparte merece la canción de Sennuccio del Bene a la muerte de Arrigo VII *Da poi ch' i' ho perduta ogni speranza*, y no sólo por la relación especial que este poeta mantuvo con Petrarca y por su presencia en el *Canzoniere*, siendo el

personaje que aparece, después de Laura, en más ocasiones (le dedica los sonetos 108, 112, 113, 268, 287 y 291 en la redacción Correggio, mientras que el 144 lo añadirá en la forma Chigi)⁶¹, sino porque además en esta composición, Sennuccio caracteriza su yo poético con una fuerte dosis de melancolía, estableciendo una equivalencia entre el desvanecerse de la utopía política, la desaparición de un soberano pacificador y la imposibilidad de volver a ver a su amada:

*Piango mia vita poi ched egli è morto
lo mio signor, cui più che me amava
e per cui io sperava
di ritornar dov'io sarei contento;
e or senza speranza di conforto
più ch'altra cosa la vita mi grava.
O crudel Morte e prava,
come m'hai tolto dolce intendimento
di rivedere il più bel piacere
che mai formasse natural potenza
in donna di valenza,
la cui bellezza è piena di virtude!*
(vv. 73-84)

Petrarca, al igual que para su expresión civil renegó de las normas establecidas por Dante, utilizando la canción como vehículo constructivo, renunció también a la manera del más querido de entre los poetas contemporáneos, evitando mezclar en un microtexto nostalgia amorosa y lamento político. Solamente en el envío de la canción dedicada a la cruzada *O aspettata in ciel beata et bella* hay una alusión al Amor en el diálogo que entabla con la canción misma

convertida en el destinatario intertextual del mensaje poético (el destinatario histórico sería, según Santagata, Giovanni Colonna di Gallicano). La función de apertura para el argumento político dentro del *Canzoniere* es esencial, lo que explica la admonición de los últimos tres versos:

*Or movi, non smarrir l'altre compagne,
ché non pur sotto bende
alberga Amor, per cui si ride et piange.*
(vv. 112-114)

La canción de Sennuccio escrita con ocasión de la muerte del emperador en 1314 y la dedicada a la cruzada de 1333 de Petrarca serían dos textos fundamentales de transición, por cuanto sobre ellos pesa aún la preceptiva dantesca en lo referente al uso de formas métricas idóneas para el contenido no amoroso, pero ambas lo transgreden, pues, en el esfuerzo por someterse, entrelazan el argumento político, que es el principal, con un lenguaje amoroso que no es más que una obligada declaración de principios. En el comentario que hace Ponte a los últimos versos de *O aspettata in ciel* dice que el poeta incluye esta rima entre las de amor, puesto que este sentimiento puede provocarlo no sólo el *altero lume* (v. 109), o sea Laura, sino también la patria o la religión⁷⁹. Otra posible lectura sería el considerar todo el envío una extrapolación de la reflexión del poeta acerca de la legitimidad de usar la forma más ilustre, reservada en exclusiva para mostrar la gentileza o la dureza de espíritu del autor o de su dama, para animar a los cristianos a que participen en la cruzada. Los versos:

canzon, ch'agli occhi miei cela et contende

(v. 107)

y

né Natura può star contra 'l costume.

(v. 111)

indican un claro conflicto entre el sentimiento que debería presidir el libro y la ruptura que, junto al precedente soneto, esta rima constituía. De hecho, los tres últimos versos (vv. 112-114) supondrán una incongruencia, si se considera el texto en su finitud estática, ya que no tienen en cuenta ni *Spirto gentil* ni *Italia mia*. Había que llenar el vacío dejado por el sirventés provenzal, que aprovechando la estructura métrica y melódica de la canción cortés había sido el segundo gran género, como lo demuestra el hecho de que lo sean una tercera parte de las composiciones que se han conservado. Una modalidad del sirventés era la *la cansó de crozada*, cultivada entre otros por Pierre Vidal, quien además participó en ellas, y del que sabemos que Petrarca tenía noticias tal vez por el conocimiento directo o indirecto de su *vida*. Sin embargo, el sirventés, aparte de alguno que otro denominado fronterizo⁶², se había perdido en la lírica italiana, la forma métrica denominada con el mismo nombre nada tenía en común con la provenzal. Luego, las opciones para dignificar el contenido político formalmente se reducían a dos: crear un metro nuevo, como Dante había creado la *terza rima* derivada del sirventés provenzal⁶³, o bien, no ya valerse de una estructura preexistente cuya poiesis había surgido dentro de los límites de la norma que regía el contenido, es decir, del sentimiento amoroso, sino usar desde el principio modelos estróficos con plena libertad temática. Esta vía, iniciada por los irreverentes poetas realistas, es la que seguirá y normativizará

Petrarca en su *Canzoniere*.

Cierto es que más que influencias de tipo formal, que en Petrarca están siempre reelaboradas hasta hacerlas irreconocibles por medio de un proceso de homogeneización que reduce las variantes a un tanto por ciento mínimo, los guittonianos le habrían influido temáticamente. Como ha puesto de relieve la crítica en estos últimos años, las reminiscencias de los temas políticos-morales del filón realista están presentes a lo largo de todo el *Canzoniere*, incluyendo las rimas que aquí nos ocupan. La canción 53 contendría numerosas coincidencias lexicales con la canción guittoniana *O dolce terra Aretina*, mientras que en la 128 habría una cercanía conceptual con *Magni baroni certo e regi quasi* dedicada a los señores de Gallura⁶⁴. Para Marti es en estas canciones de Guittone en donde se plasman por vez primera ciertas actitudes y tonos que luego, después de la normativización llevada a cabo por Petrarca, serán la característica principal de la canción política italiana.⁶⁵

Por cuanto se refiere a la polémica anticlerical del tríptico contra Aviñón, Ugo Dotti afirma que, dentro de la corriente general de la producción literaria desde finales del siglo XIII y durante todo el siglo siguiente, eran tres los filones que se podían distinguir. En primer lugar estaría la vertiente de la polémica docta e histórico-jurídica representada por Dante, Marsilio y Ockham. En segundo lugar la de la literatura realista en la que participarían autores no sólo italianos (Boccaccio, Sacchetti y Chaucer); y por último una corriente propiamente humanista, que si por un lado mantiene el tono docto y polémico, por el otro siente una cierta inclinación hacia el retrato satírico, y cuyo iniciador sería el Petrarca de las *Sine nomine* y de los sonetos vulgares contra Aviñón⁶⁶. Pasquini rechaza tal división alegando que en la obra de Dante estaría el

origen de estas distintas corrientes, que en realidad serían sólo dos, una literaria, en la que la polémica se remitirá a una serie de tópicos de tipo culto y convenciones formales, que partiendo de Petrarca se extendería hasta Fazio degli Uberti, Franco Sacchetti y Simone Serdini, y otra religiosa que, atendiendo a razones de orden místico o metafísico, habrían iniciado Santa Brígida y Caterina da Siena, y en parte habría sido recogida por Giannozzo Sacchetti y Antonio degli Alberti. Estas dos líneas, para Pasquini, también se hallarían ya configuradas en el cierre del *Purgatorio* y en los cantos polémicos del *Paradiso*⁶⁷.

La dificultad de trazar límites tan concretos es evidente en el hecho de que Antonio degli Alberti no sigue, en líneas generales, una tendencia opuesta a la de Petrarca, de quien fue un fiel seguidor, como lo demuestra por ejemplo el soneto *Omè il bel viso e omè il dolce sguardo* que imita al 267 del *Canzoniere* escrito con ocasión de la muerte de Laura, y de cuyo *incipit* cambia sólo una palabra (*soave* por *dolce*), aunque ésta no es una rima política. Si lo es el soneto *O giustizia di Dio, quanto tu peni*, cuyo segundo terceto,

*La avara Babilonia atterra e paga,
sì ch' a l' opere tue non metta pregio,
e gli suoi venditor caccia dal tempio.*

(vv. 12-14)

da la medida de la influencia de la poesía política de Petrarca y del escaso tono místico de algunas de las composiciones de Alberti. En cambio, en Giannozzo Sacchetti sí se advierte un gusto por la inutilidad del cuerpo físico y una tensión religiosa de autoanulación típicos de la lírica mística, quizá porque tuvo la oportunidad de

mantener contactos directos con Caterina de Siena⁶⁸.

Más que señalar los límites en donde empieza o acaba el género, encerrando a los autores en compartimentos estancos, o la discursión acerca de a quién corresponde la primacía de la rima polémica de carácter político, creemos, con Suitner, que es preciso encauzarla dentro de toda una tradición, que, proviniendo del sirventés provenzal, será desarrollada por los poetas jocosos y realistas de *Duecento*, fijada temáticamente por la *Commedia* y homogeneizada estilísticamente por el *Canzoniere*. Todo ello en un clima de efervescencia en el que los continuos cambios de la realidad acrecentaban la complejidad de las relaciones que constituían el armazón de los ideales que inspiraban a los poetas. El traslado de la sede papal a Aviñón supone la introducción de un nuevo motivo en la poesía anticlerical. Si anteriormente la poesía realista había utilizado el vituperio para expresar la toma de posición de un poeta que se adhería a la política de un determinado *comune* frente a otro que en ese momento era su enemigo, como hizo Guittone d' Arezzo, ahora esta tradición se une a la lírica que critica la corrupción y el enriquecimiento de la Iglesia. La adición de estos dos motivos queda reflejada perfectamente en los tres sonetos antiaviñoneses, en los que se encuentran sintetizados la sátira erótica, la crítica a la riqueza y la contraposición entre Roma y Babilonia.

3- Razones de la presencia del tema político

Anteriormente se ha avanzado la hipótesis de que las rimas políticas sustenten su cronología en las de aniversario. La introducción de motivos históricos en el desarrollo sintagmático de

la obra no supone pues una ruptura del ritmo temporal de la ficción amorosa, ordenación que es especialmente evidente en la redacción Correggio. Para Paul Zumthor la veracidad de los acontecimientos históricos es un factor secundario respecto a la discursividad emanada de la voz individual que narra y a la recepción del texto por parte de una comunidad de lectores:

E' evidente che storicità non vuol affatto dire veracità. La storicità è il carattere di ciò che vuol essere creduto: di ciò che vuole credere la comunità che riceve il testo. (. . .) La "storia" non è che una narrazione sovrapposta agli avvenimenti, e in quanto tale può interessare la Poetica.⁶⁹

En el *Canzoniere* los poemas políticos estarían supeditados a un doble criterio de veracidad. Un criterio intrínseco temático si se consideran como microtextos aislados con un denominador común que les une, y un criterio extrínseco si se les considera supeditados a la *factio* general de la obra. El primer criterio interesaría a la comunidad de receptores desde un punto de vista sincrónico, es decir, a aquellos que de inmediato eran capaces de decodificar el mensaje y recibir o participar directamente en el impacto social que la difusión de dichos poemas tuvo que suponer en los ambientes políticos de la época, especialmente porque su autor era una figura muy conocida y respetada que se situaba a sí mismo por encima de cualquier partidismo que pudiese estar auspiciado por intereses coyunturales. Si es evidente que el público elitista destinatario de la práctica poética de los estilnovistas había desaparecido para abrir paso a uno nuevo más heterogéneo y que no consideraba ya como uno de los rasgos de definición social el interés por la poesía, es cierto, asimismo, que la selección de argumentos por parte de

Petrarca, la plena actualidad del llamamiento a la cruzada, de las guerras endógenas en la península y el exilio del papado en Aviñon, debieron suscitar reacciones encontradas, y serían estos los textos más comentados en los círculos de poder, tanto en la curia como en los diferentes *comuni* o en las cortes de las nacientes *signorie*.

Habría que preguntarse, en consecuencia, cuáles fueron las circunstancias que indujeron al poeta a escribir sus primeros poemas políticos, en qué momento y por qué decidió transgredir la norma impuesta por los aristocráticos rimadores del siglo anterior y por el mismo Dante. Interrogación que podría también aclarar un punto oscuro de la crítica petrarquista: ¿por qué la canción 28 (acompañada por el soneto 27) no ha sido considerada, en repetidas ocasiones, una composición política?

Probablemente a finales de 1332 el joven Petrarca escribió una carta (*Epystole I, 3*) en hexámetros latinos a un fraile dominico de Siena, Enea Tolomei, en la que traza un cuadro vigoroso de la situación en la que se hallaba en esos momentos el norte de Italia, amenazada por la política del papa Juan XXII, que deseaba instaurar un gobierno laico que dependiese directamente de la Iglesia. Contra estas pretensiones se había formado en Ferrara una *Lega*, en el mes de septiembre, en la que participaban por vez primera tanto güelfos como gibelinos, quienes dejando a un lado los partidismos se unían en la empresa común de oponerse al papa y al rey de Francia Felipe VI. Según ha podido demostrar hace poco tiempo Michele Feo, esta carta se leyó públicamente en las plazas de Verona⁷⁰, además de ser difundida por todas las ciudades septentrionales por aquellos que frente a las pretensiones del papa oponían la autonomía de las ciudades. Al año siguiente Felipe VI, ante el peligro de que el papa volviese a Italia, instalando provisionalmente la sede en Bolonia,

Vedrà à Bologna, e poi la nobil Roma.

(s. 27, v. 8)

decide promulgar una nueva cruzada, aprovechando la circunstancia de que había sido nombrado capitán general de la armada cristiana. Petrarca, sin que se ponga aquí en duda el sentimiento religioso que le llevó a entusiasmarse con tal proyecto, debió pensar también que el compromiso de Francia en una empresa tan arriesgada, y lejana geográficamente, acarrearía una mayor libertad de movimientos al papa y un mayor peso a las voces, que, provenientes de Roma, pedían su regreso definitivo. Sin embargo, el papa muere y su sucesor, Benedicto XII, anula ambos proyectos, la cruzada y la vuelta a Italia. La reacción de Petrarca fue inmediata, le envió varias epístolas pidiéndole el retorno de la curia a su genuina sede⁷¹, y más tarde ante la frustración que le produjo la permanencia del pontífice en Aviñón, le dedicó una *Sine nomine* (I, 14) en la que le describe como un viejo ridículo, glotón y borracho.

Luego el transfondo de la áulica llamada a tomar las armas contra la diabólica Babilonia es mucho más complejo que un ideal meramente religioso. Aquella cruzada era decisiva, más que para la derrota definitiva de los musulmanes, idea que debía de parecer pura fantasía a cualquiera que por muy idealista que fuera tuviera la cabeza sobre los hombros, para el destino de Italia y de la Iglesia en cuanto institución ligada por la historia y por el derecho a Roma. Son estas las razones por las que consideramos que la 28, con el soneto introductivo que la precede, es una canción política generada por las mismas ideas y sentimientos que acompañaron la creación de *Spirto gentil e Italia mia*.

Durante años Petrarca es sobre todo un poeta vulgar. En una *Senil* (V, 2) dirigida en 1364 a su amigo Boccaccio afirma que en su

juventud había pensado dedicarse a la poesía en vulgar porque le parecía imposible igualar las metas que los clásicos habían alcanzado en el manejo del estilo y la lengua latina, pero que había renunciado a ello por el dolor que le producía el oír recitar otras poesías vulgares, como las de Dante, por boca de ineptos. En vista del clima político de aquellos años, es lógico pensar que estas dos rimas dedicadas a la cruzada tuvieran que causar más de un sinsabor al joven protegido de los Colonna.

Lo cierto es que cuando Petrarca se decide a preparar la colección de poesías en 1342, la denominada por Wilkins "primera forma del *Canzoniere*" es muy probable que las dos composiciones no formaran parte de ella. Algún tiempo antes, entre 1335 y 1338, el poeta había recogido unitariamente venticinco composiciones, de las cuales dos eran de amigos suyos, como lo atestiguan los folios 7-8, 9-10, 16 y el recto del 11 del código Vat. Lat. 3196. Excepto la canción incompleta de las metamorfosis, la 23, todos son sonetos. Entre ellos estaba ya el que en la redacción Correggio ocupará el n° 34 *Apollo, s'anchor vive il bel desio*. De esta pequeña colección Petrarca deshechará en 1342, cuando empieza a proyectar un cancionero propio, cuatro de sus sonetos, colocando en la posición proemial el 34, así lo prueba la apostilla escrita en la parte superior del folio 9 vto. del Vat. Lat. 3196: *ceptu trascribj et incep. ab hoc loco 1342. Aug. 21, hora 6*. Los sonetos incluidos en esta primera forma fueron los numeros 34-36, 41-46, 49, 58, 60, 64 y 69. Seguramente la colección constaba de otras composiciones, pero no existen pruebas. Foresti avanzó la hipótesis de que en esta forma estuviesen recogidos, con algunas excepciones, las rimas que van de la 2 a la 142, sin embargo Wilkins opinó que tal suposición era demasiado arriesgada, como mucho sería posible admitir que algunas de las comprendidas entre la 2 y la 33 estuviesen ya en ella.

Tampoco creía Foresti que el soneto 34 ocupase el primer lugar, pero la prueba de la apostilla es demasiado concluyente. La explicación de Wilkins para dicha elección es que:

*Non è difficile capire perché il Petrarca pensasse che il n. 34 avrebbe potuto costituire un buon componimento introduttivo: esso comincia con un'appassionata invocazione classica e fa riferimento sia al tema di Laura che a quello del lauro.*⁷²

Es decir que, ateniéndonos sólo a los datos verificables por medio de las anotaciones del Lat. Vat. 3196, esta primera forma del *Canzoniere* estaba dedicada sin duda alguna a Laura, y por ende al Amor, y a la gloria poética. El único soneto con un destinatario histórico es el 58, como consta en una nota del 25 de diciembre de 1338, enviado a Agapito Colonna junto a tres regalos: una almohada, un breviario o un libro y una copa, para que se reponga, al parecer, de un mal de amores,

*et siate ormai di voi stesso piú avaro
a quel crudel che' suoi seguaci imbiancha.*
(vv. 3-4)

quel crudel no puede ser otro que Amor. Los sonetos 35 y 36, en especial este último en el que veladamente se alude al suicidio, expresan el estado de postración del poeta a causa de la pasión amorosa, con lo que se ligán temáticamente al dirigido Agapito. Los números 41, 42, 43, 60 y 64 insisten en el mito dáfneo, mientras que 44, 45, 46 y 69 resaltan otros aspectos de su amor por Laura. De ello se concluye que esta primera forma, y la crítica lo ha subrayado en varias ocasiones, goza de cierta unidad temática y formal. El

modelo estrófico soneto es único y hay un verdadero tríptico, del 41 al 43, ligado no sólo por el tema sino también por el uso de las mismas rimas. La canción 23, de la que ya habían sido escritos los primeros 89 versos⁷³, quedó inacabada, y, en consecuencia, excluida de la colección, a pesar de que el tema de Dafne estaba en plena consonancia con ella, como es palpable, por ejemplo, en los verso

facendomi d'uom vivo un lauro verde
(v. 39)

non di Peneo, ma d'un piú altero fiume,
(v. 48)

en los que se expresa la identificación con Laura, aunque el poeta, en cuanto ser enamorado, no ha sido originado por Peneo, el río de Tesalia padre de Dafne, sino de otro más altivo, la actitud misma de la amada.

Por tanto, si Petrarca no finalizó *Nel dolce tempo de la prima etade* ni la corrigió ni empezó a completarla hasta 1350, o sea, cuando habían pasado ocho años desde que había organizado la primera forma del *Canzoniere*, es lógico que ni la canción 28 ni la 53, que ya entonces habían sido escritas, no fueran incluidas puesto que por su temática eran composiciones coyunturales que no formaban parte de ningún posible ciclo que el joven poeta tuviese en mente. Tampoco lo estaría el soneto 27 que está saldado sin duda ninguna a la canción para la cruzada.

Otro dato a favor de que Petrarca pensase que el soneto debería ser la forma estrófica preponderante para su proyecto de *Canzoniere* es que entre 1340 y 1342 escribe tres con las fechas de aniversario (79, 101 y 107), estando dedicados los dos primeros a

una misma celebración, los 14 años de su encuentro con Laura, como queriendo subrayar el hecho, el descubrimiento, del papel que podía jugar la cronología en el desarrollo de su historia amorosa. No hacemos, por otro lado la hilazón numerológica consecuente de que los 14 años aludan de alguna manera a la suma de los versos que componen los dos cuartetos y los dos tercetos, aunque señalamos la coincidencia de éstos con la única fecha que se repite; lo que no deja de ser sugerente⁷⁴.

Las tres composiciones de aniversario precedentes habían sido una sextina (30), una canción (50) y un madrigal (62), aunque con un ritmo temporal menos preciso. No sería impensable, por lo tanto, que si es sólo en la redacción Correggio cuando Petrarca ordena sus rimas atendiendo a una diversidad temática y métrica regulada por una cierta cronología, como propugna la conocida tesis de Phelps que corroboró Wilkins, la introducción de las dos canciones políticas, *O aspettata in ciel*, precedida del soneto 27, y *Spirto gentil* hubiera estado íntimamente relacionada con la inclusión de las rimas de aniversario que no respondían a la norma "soneto", y con el abandono de la idea de que fuera la temática dáfnea el punto centrípeto del libro.

4-. El soneto 27 y sus conexiones con los de amistad y con el tríptico antiaviñonés

El soneto 27, que abre el núcleo temático político del *Canzoniere*, contiene en sí mismo los argumentos fundamentales en torno a los que girará toda la visión social que se expresa en las rimas. En el primer cuarteto la monarquía francesa está legitimada por el pasado, al igual que el poder que debería imperar en Roma

tendría que estar basado en las antiguas instituciones de la época gloriosa de Escipión el Africano. Hay ya una identificación entre la esfera del mal y Babilonia, que si en este caso es la Bagdad musulmana, será luego por antonomasia Aviñón. Precisamente en el segundo cuarteto introduce el tema del exilio de la curia en esa ciudad y la esperanza de que el papa cumpla con la promesa de volver a Roma *s' altro accidente nol distorna*. El primer terceto está dedicado a los Colonna y a sus luchas contra la rama de los condes de Túscolo, como en la canción 53, mientras que en el último hay una homologación entre el matrimonio de Orso dell'Anguillara y Agnese Colonna, la unión de dos familias nobles, con el matrimonio entre el papa y Roma.

La religiosidad que impregna las rimas políticas del *Canzoniere* se evidencia por el hecho de que, según ha observado Orelli⁷³, de las cuatro veces que el nombre *Cristo* aparece en el libro, tres lo hace en este grupo y una en el soneto 334:

*e 'l vicario de Cristo colla soma
de le chiavi et del manto al nido torna,
(27, vv. 5-6)*

*Che dunque la nemica parte spera
ne l'umane difese,
se Cristo sta da la contraria schiera?
(28, vv. 88-90)*

*di vivi inferno, un gran miracol fia
se Cristo teco alfine non s'adira.
(138, vv. 7-8)*

siendo *Cristo* en las dos primeras (y en los dos últimos versos del s. 334, ...*gente nostra/ vera amica di Cristo*...) un rasgo distintivo de pertenencia, el signo de una institución emblemática por su representante, o de un grupo, del mismo modo que los frailes de la cartuja de Montreux, entre los que se halla su hermano Gherardo, son la *dolce schiera amica* del s. 139, o *tutta quella schiera* del s. 287, en la que están comprendidos Guittone, Cino, Dante y Franceschino degli Albizzi, y a la que Sennuccio debería saludar de parte de Petrarca por ser también poetas del amor. En el soneto antiaviñonés se alude a la naturaleza paciente de *Cristo*, aunque humana en tanto que capaz de sentir ira, pero virtualmente agotada ante la inmensa corrupción que impera en Aviñón. Su materialidad, en este caso yacente, reaparece en la única ocasión en que es nombrado en los *Trimphi*, en relación con la primera cruzada (1096-1099), y donde el poeta exclama gritando:

che 'l sepolcro di Cristo è in man de' cani!
(T.F. II, v. 144)

El nombre *Iesú* comparece en las dos primeras rimas respondiendo a una estructura sintáctica casi idéntica:

et per Iesú cingete omai la spada.
(s. 27, v. 14)

tanto che per Iesú la lancia pigli:
(c. 28, v. 72)

reservado, se podría decir, para cumplir la función de llamada, de invocación, a la guerra santa, la cual, por otra parte está claramente

evidenciada en la segunda estacia de la canción a la cruzada, en la que el *benigno re posto in croce* insufla el pecho del rey de Francia:

*tal che sol de la voce
fa tremar Babilonia, et star pensosa.*
(vv. 29-30)

La importancia de los *nomina sacra* se comprueba por la grafía del Lat. Vat. 3195, porque nunca aparecen abreviados, como a menudo sucede con otros nombres.⁷⁶

En las dos canciones civiles la función apelativa está explícitamente expresada por medio del verbo *gridare* (al igual que en TF. II, 139), si bien el grito no es un reclamo a tomar las armas, sino una exclamación de piedad por parte de la muchedumbre aterrada:

gridan: O signor nostro, aita, aita;
(c. 53, v. 62)

o la voz del propio poeta ante los pocos señores de Italia a los que *'l ben piace*:

I' vo gridando: Pace, pace, pace-
(c. 128, v. 122)

verso que ha quedado como emblema de la actitud política de Petrarca, aunque en realidad no corresponda nada más que parcialmente a la concepción que de ella tenía⁷⁷.

Orelli ha puesto en relación, con su admirable sensibilidad hacia el sonido y el ritmo, el acento tónico de *Cristo*, en la 6ª sílaba

del v. 5 con la misma posición de *Karlo* en el primer verso, y, además, la coincidencia entre este último nombre y *vicario* en la estructura fonética⁷⁸. Observación que es altamente productiva desde el momento que Petrarca utiliza el recurso de la fuerte pausa inicial en una serie de rimas bien determinadas que están en íntima conexión con la vertiente no estrictamente amorosa del *Canzoniere*. En todas ellas la convención métrica es el soneto, formaban parte de la redacción Correggio y están dirigidas a un destinatario histórico perfectamente reconocible. Son los números 10, 98 y 103, aunque se podría incluir, asimismo, el 104 en el que se habla de amor, pero referido al de Pandolfo Malatesta sin que en ningún momento el poeta se identifique con el señor de Rímini en este sentido, puesto que la intención del soneto es halagarle y contribuir así a su posterior fama. También se diferencia este soneto, junto al 10, en que la pausa inicial está marcada por la censura y no por la puntuación.

Los sonetos inician con: *Gloriosa columna* (s. 10), *Orso* (s. 98), *Vinse Hanibàl* (s. 103) y *L'aspettata virtù* (s. 104), que junto a *Il successor di Karlo*, del s. 27 parecen establecer una norma, aunque no general sí ampliamente difundida, de que los sonetos de donde Laura está ausente y el poeta no habla de su propia historia amorosa, pero en los que hay una figura concreta de receptor-interlocutor, la fuerte pausa inicial sea pertinente y se conforme en una no desestimable gama de variaciones, que van desde el nombre propio (98) hasta el sintagma formado por Det. + N + prep. + N (27), pasando por los compuestos por formas verbales y sustantivos (103 y 104) o adjetivo más nombre (10).

Rasgo distintivo presente también en los *incipit* de las dos canciones civiles *Spirto gentil e Italia mia*, y ausente sólo del soneto 99 y del 120, el primero escrito para el fraile Giovanni

Colonna⁷⁹ y el segundo dirigido a Antonio da Ferrara que había hecho una canción elegíaca, *Io ho già letto el pianto de' Troiani*, al difundirse la falsa noticia de que Petrarca había muerto. El núcleo de los sonetos antiaviñoneses carece de este rasgo diferenciador, como es lógico, ya que no están dirigidos a un destinatario histórico concreto. La canción "*O aspettata in ciel*" no cumple tampoco con la norma de la fuerte pausa inicial, si bien el acento en la 6ª sílaba crea una censura que remarca la pausa.

La perífrasis tabú⁸⁰, utilizada para evitar nombrar a Felipe VI de Francia, se repite en el s. 10 y en la c. 53, según una pauta que la pone en conexión con los parónimos dedicados a Laura, aunque sóloamente el primer soneto de los denominados "de presentimiento" por la muerte de la protagonista, el 246, inicia con un apóstrofe fuerte: *L'aura, che 'l verde lauro et l'aureo crine*, aunque esta composición sería incorporada en la novena redacción. Por otro lado el s. 34, en posición proemial en la primera forma del *Canzoniere*, comienza con una apelación: *Apollo*, (v. 1).

El sintagma del *incipit* del s. 27 no se corresponde, al contrario de lo que sucede en los demás de este pequeño grupo, con una fórmula delucidadora del receptor desde el plano de la emotividad. En el s. 10 y en el 98, *signor mio*, en los versos 14 y 13 respectivamente, con sus variantes *signor mio caro* referido al joven Stefano Colonna en el v. 3 del 103, y *Pandolfo mio* en el v. 12 del 104, en los que con el uso del posesivo, además de atraer una enorme carga de afectividad, son los pilares para construir un personaje que invoca constantemente a otro, mecanismo utilizado para activar la memoria histórica. En la composición de apertura de las rimas políticas el objeto de la invocación y el destinatario son dos personas diferentes, estando distribuidos perfectamente en la espacialidad del soneto: mientras que al rey de Francia, y a su

homologación con el *vicario di Cristo*, le corresponde la que comprenden los dos cuartetos, al receptor real le están reservados los tercetos.

No obstante, es a Orso dell'Anguillara a quien se ruega que cña la espada, aunque la finalidad de esta actitud bélica no deja de poseer una, si bien mínima, carga de ambigüedad:

*La mansueta vostra et gentil agna
abbate i fieri lupi: et così vada
ch'unque amor legitimo scompagna.
Consolate lei dunque ch' anchor bada,
et Roma che del suo sposo si lagna,
et per Iesú cingete omai la spada.*

(vv. 9-14)

Si Petrarca se augura que *ch'unque* se interfiera entre un amor legítimo sea combatido, siguiendo el *exemplum* de Agnese Colonna fustigadora de los descendientes de los condes de Túsculo (*i fieri lupi*), y Roma, por su parte, se lamenta por la lejanía de su esposo el pontífice, es obvio que *per Iesú*, no se puede interpretar linealmente *per la crociata*, como hace, por ejemplo Daniele Ponchioli¹¹, puesto que los tercetos leídos como si su disposición fuera silogística, podrían conducir a la conclusión de que la espada debe blandirse también contra quien se opone a que Roma y el papa permanezcan unidos para siempre, ya que para el poeta no existía matrimonio más legítimo que éste. Es cierto que en el v. 8 *vedrà Bologna, e poi la nobil Roma*, parecen expresar la esperanza de que la palabra dada por el cardenal Bertrando del Poggetto de que la curia se trasladaría a la ciudad romana, para luego dirigirse a la capital, se cumpla. Aunque habían pasado ya muchos meses desde

aquella promesa, hecha en enero de 1332, y como señala Dupré Theseider no había ninguna certeza de que el retorno definitivo se verificase⁸². Si los dos proyectos estaban vinculados, pues a ambos renunció Benedicto XII al mismo tiempo, merece la pena resaltar que en la canción 28, escrita contemporáneamente, hay ya un reproche evidente al retraso de la cruzada:

*onde nel petto al novo Karlo spira
la vendetta ch' a noi tardata nòce,
sí che molt' anni Europa ne sospira;
(vv. 25-27)*

En el verso siguiente, *cosí soccorre a la sua amata sposa* (v. 28), instaaura un singular triángulo, considerando a la Iglesia esposa del rey, cuando el papa es por antonomasia el consorte de Roma. De esta aparente nueva incongruencia se podría colegir que Petrarca coincidía, quizá inconscientemente, con algunas de las ideas del *Defensor Pacis* de Marsilio da Padova, según el cual el poder temporal de la Iglesia, sus instituciones, podían someterse a una forma de gobierno, si bien espiritualmente la autonomía de la *universitas fidelium* era indiscutible.⁸³

No creemos, sin embargo que la sobreentendida exhortación del s. 27 a combatir a quien se oponga a la vuelta del papa a Roma vaya dirigida personalmente a Orso, o por extensión a los Colonna, los cuales por su posición política en la curia y por sus intereses en mantener la antigua capital del imperio en una situación de feudo semiabandonado, como lo demuestran los drámaticos sucesos de la fallida revolución de Cola, no podían ser los paladines del retorno, es más en el v. 11 *chiunque amor legitimo scompagna* podrían estar comprendidos aquellos que habían transformado Roma en un campo

de batalla, la última la de San Casareo, es decir, los mismos Colonna y los de Orsini. La exhortación responde a una idea general, con la que todo cristiano italiano debía identificarse. Santagata ha demostrado⁸⁴ la intensa conexión existente entre los componentes de esta noble familia y la temática de la Correggio, y ello es absolutamente irrefutable, así como también lo es que ninguno de sus miembros fue jamás un modelo político a seguir, es más, la ruptura con el cardenal Giovanni Colonna, testimoniada en la famosa égloga *Divortium*, fue ante todo un reflejo de disensión ética e ideológica.

La desconfianza de Petrarca respecto a las decisiones políticas de los Colonna están expresadas sin ningún género de dudas en el s. 103, escrito en mayo de 1333 (dos meses antes de que fuera promulgada la cruzada), con motivo de la victoria de Stefano Colonna el joven, sobre los Orsini en San Cesario:

*Vinse Hanibál, et non seppe usar poi
ben la vittoriosa sua ventura:
però, signor mio caro, aggiatè cura,
che similmente non avegna a voi.*
(vv.1-4)

La advertencia, extraída de Livio (XXII, 51, 4)⁸⁵, a la incapacidad del cartaginés nos remite al s. 7, en el que se aludía al estado de corrupción y decadencia de las tropas de Aníbal, así como también a la canción *Spirto gentil* en la que las llagas de (*la povera gente sbigottita*) *ch' Anibale, non ch' altri, farian pio*, (vv. 63 y 65)

La elección del adversario del glorioso Africano como ejemplo negativo a no seguir por parte de Stefano, y por lo tanto entreviendo la posibilidad de una indeseable identificación, es importante

porque Escipión representó para Petrarca el "modelo heroico"⁶⁶, y prueba de ello son el *Africa* y la biografía del *De viris*, era el compendio de las virtudes del buen guerrero y político. Martelloti ha visto en la admiración hacia él el reflejo de la fase "republicana" en la ideología de nuestro autor, que irá evolucionando hasta llegar a una fase "monárquica" en la que el modelo será César⁶⁷. El sutil punto de contacto entre Stefano y Aníbal era el intento de dominio y/o destrucción de Roma, en el caso de que el miembro de la familia romana desoyese las palabras del poeta:

*non riponete l'onorata spada;
anzi seguite là dove vi chiama
vostra fortuna dritto per la strada,
che vi può dar, dopo la morte anchora
mille et mille anni, al mondo honor et fama.*

(vv. 10-14)

En el *De viris illustribus* los éxitos de Alejandro, Pirro y Aníbal se explican sólo a través de la intervención irracional de la *Fortuna*⁶⁸, un concepto que en su aplicación política posee para Petrarca connotaciones fundamentalmente negativas, baste recordar los versos de *Italia mia*, y que se contrapone al concepto de *virtus* romana. Petrarca, sin embargo, nos ofrece una clave interpretativa inmediata en el desarrollo discursivo del texto: en el s. 102, Aníbal cuando *vide farsi fortuna si molesta* (v. 6), ríe fingidamente para ocultar su despecho, referente que actúa de preámbulo para la correcta lectura de las palabras dirigidas al Colonna.

En el *Triumphus Cupidinis* admite que la *Fortuna* no fue adversa a Escipión, pero que el valor de héroe era mucho mayor:

*A lui Fortuna fu sempre serena,
ma non già quanto degno era il valore,
del qual, più d' altro mai, l' alma ebbe piena.*

(T.F.II, vv. 34-36)

Una prueba más de lo dicho sobre el s. 103 es que Carducci anota como fuente de los vv. 11-12, la *Epístola* II, 2 de Horacio, en la que *I, bone, quo virtus tua te vocat, i pede fausto*. La *virtus*, por lo tanto, ha sido transmutada en *fortuna* en la rima 103, cambio que no sería significativo, en vista de la ambivalencia de esta noción en el *De remediis utriusque fortune*, si no fuera esta asociada al nombre de Aníbal y a la guerra entre los grandes señores.

La amistosa, pero ambigua, advertencia de Petrarca al momentáneo vencedor de los Orsini la reiteró no sólo con dos *Familiars* (III, 3-4)¹⁹, y con la clave del s. 102, sino también con la colocación el soneto dirigido a Pandolfo Malatesta inmediatamente después en la ordenación del libro. En el s. 104 se afrontan de nuevo los temas de la fama y de los ejemplos clásicos:

*Credete voi che Cesare o Marcello
o Paolo od Afffrican fossin cotali
per incudine già né per martello?*

(vv. 9-11)

Compuesto diez años después, en 1343, es una ardiente defensa de las letras en cuanto conservadoras y acrecentadoras de la fama de los hombres ilustres, de los que sobresale el cónsul romano que luchó contra Aníbal y expugnó Siracusa, colocado en posición de rima, cuya eficacia aumenta con el *bisticcio* *Marcello / martello*.

La voluntad de unión con el soneto anterior se verifica además

porque el 103, situado entre las fechas de aniversario que nos remiten a 1341-1342, rompe clamorosamente la cronología, mientras que el dedicado a Pandolfo la sigue, si fue escrito cuando éste a la edad de dieciocho años consiguió doblegar Fano⁹⁰. Si se añade a ello que el soneto introductivo del grupo, el 102, tal vez fue escrito en los años juveniles, en el periodo 1327-1330, por el alarde que hace de citas eruditas⁹¹, con lo que infringiría también la cronología, se puede avanzar que la ligazón entre los tres que giran en torno al motivo *Fortuna-Hanibàl* que se resuelve en la *Fama* de los gloriosos romanos, es inalienable.

Petrarca y el señor de Rímini no se conocieron en persona hasta el 1356, pero se sabe que Pandolfo envió al poeta uno o dos pintores para que le retratasen, puesto que era un gran admirador suyo. En esta composición Petrarca exalta la primacía de las letras sobre las artes figurativas *quest' opere son frali* (v. 12), concordando en su temática con una *Familiar* escrita a Luchino Visconti en marzo de 1348⁹², en la que además halaga su política en Italia, entrando, en polémica con la curia y con los Colonna, que acababan de sufrir una dura derrota en San Lorenzo: Stefano *il Giovane* y su hijo habían muerto frente a la fuerzas de Cola. Tanto el s. 104 como la epístola a Luchino son una prueba de los nuevos intereses que movían a Petrarca, que comenzaba a presentar un futuro para los intelectuales subordinado, no ya a la protección de la Iglesia o de la nobleza que le era fiel, sino a los nuevos señores de las ciudades, y en especial al de Milán, del que dependían los menos poderosos, como Pandolfo Malatesta y Azzo Correggio.

La evolución desde el s. 10, el primero de este pequeño grupo, es indudable. En éste, los Colonna eran presentados aún como víctimas de la política de Bonifacio VIII y como protectores y compañeros en el cultivo de las letras. Tradicionalmente se

considera que su composición se remonta a 1330 y que es una invitación para que Stefano, el patriarca de la casa Colonna, vaya a Lombez, sin embargo Santagata retrasa la fecha a 1337 y piensa que fue escrito para su hijo, el obispo Giacomo, en Valclusa para exaltar su toma de posición contra Ludovico de Baviera⁹³, caso en el que coincidiría en la fecha de composición con la canción *Spirto gentil*. Para Dotti, ya en *Gloriosa columna* se aprecia la separación que Petrarca siempre quiso mantener entre los sentimientos de gratitud y amistad hacia sus protectores y los juicios puramente políticos⁹⁴. No obstante, si seguimos la interpretación tradicional, el primer cuarteto evoca los antecedentes históricos inmediatos de la familia

*Gloriosa columna in cui s' appoggia
nostra speranza e 'l gran nome latino
ch' ancor non torse del vero camino
l' ira de Giove per ventosa pioggia,
(vv. 1-4)*

Dupré Theseider⁹⁵ considera que una de las causas del traslado de la curia a Aviñón fue la política antifrancesa y anticolonnista de Bonifacio VIII, aquí metamorfoseando en *Giove*, figura que en el *Triumphus Cupidinis I* aparecerá encadenada delante del carro (v. 160), esclavo del Amor, al igual que, por ejemplo, en la canción 325, *Giove et Apollo e Poliphemo et Marte* (v. 34), paradigmas de mitos subyugados por la pasión, aunque en el s. 166 el *eterno Giove* (v. 13) del que el poeta espera la benéfica lluvia es Dios. O en el primero de los sonetos de presentimiento por la muerte de Laura, el 246, donde *O vivo Giove* (v. 7) está por Dios vivo y verdadero. Recordemos que Dante en el Canto VI del *Purgatorio*,

después de haber abrazado a Sordello da Goito, cuando comienza su famoso apóstrofe *All'Italia* denomina a Dios *o sommo Giove* (v. 118) porque en este nombre está la raíz *ius* que significa justicia⁹⁶.

La polivalencia de Júpiter en el *Canzoniere* gira en torno a tres significados: el positivo, que en el antiavifionés 137 está claramente delineado, *non Giove et Palla, ma Venere et Bacco* (v. 4), el iracundo y el pasional, como hemos visto. En ninguno de los tres casos la connotación es absolutamente negativa, el nombre del dios pagano que en un determinado contexto podía entra a formar parte del campo semántico de los *nomina sacra* tenía que permanecer exento de rasgos distintivos demasiado contradictorios con las cualidades de la naturaleza divina, y con las del propio poeta, por cuanto tiende a la depuración espiritual. La divinidad seductora es una víctima de la pasión, y en el envío de la canción de las metamorfosis, utilizando una estructura quiástica, Petrarca se identifica y se contrapone constantemente a él, para llegar a la conclusión de que la poesía y la sensualidad son irreconciliables⁹⁷. Por lo que respecta al dios iracundo, en el s. 111 la belleza de Laura habría sido capaz de placarle:

*ch'avrebbe a Giove nel maggior furore
tolto l' arme di mano, et l'ira morta.*

(vv. 7-8)

No podía ser de otra manera, ya que Laura había nacido bajo el influjo benéfico de Júpiter (s. 4, vv. 1-4). De la ira, por otra parte, participa la naturaleza del poeta en un soneto colocado entre los dedicados a la enfermedad de los ojos de la amada, en el que con una retórica profusión de ejemplos históricos o pseudohistóricos llega a la conclusión de que

*Ira è breve furore, et chi nol frena
 è furor lungo, che 'l suo possessore
 spesso a vergogna, et talor mena a morte.*

(s. 232, vv. 12-14)

En el caso de que este nombre, sin connotaciones especialmente negativas, y altamente positivas cuando sustituye a Dios, sea aplicado, como se sostenía hasta ahora, a Bonifacio VIII, se colige que Petrarca no condenaba del todo la dura política antifrancesa que este papa había llevado a cabo, y que le había costado la vergonzosa humillación en Anagni en 1303, con la participación en ella, junto a los franceses, de *Sciarra Colonna*. Bonifacio había sido un pontífice iracundo que con la bula *Unam Santam* (1302) sancionó el total sometimiento del poder temporal al de la Iglesia, y encarceló a los más destacados componentes de las órdenes y de las sectas que predicaban la vuelta a los orígenes evangélicos, entre ellos a Iacopone da Todi.

El segundo cuarteto de *Gloriosa columna*, que en el precedente capítulo pusimos como ejemplo de una posible adaptación de ciertos recursos retóricos para la activación de la memoria⁹⁸, es además la declaración formal de la renuncia al fasto terrenal, *qui non palazzi, non teatro o loggia*, (v. 5). El v. 9, el primero de los tercetos, ha sido puesto en conexión con el de Cino (*ch'avete in ciel la mente l'intelletto?*) y con el 3374 de *Acerba* de Cecco d'Ascoli (*e chi scrivendo leva il suo intelletto.*)⁹⁹, con lo que la composición ha sido interpretada como una reflexión acerca del quehacer poético, aunque ello no obsta para que la enumeración trimembre de elementos arquitectónicos que se oponen a los de la naturaleza, *ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino* (v. 6), haga emerger en el texto la contraposición Aviñón / Valclusa, con las consabidas

connotaciones éticas en el sistema alusivo petrarquista, que ya habían aparecido en el s. 7 *La gola e 'l sonno et l' otïose piume*, y que hallarán su culminación en el tríptico antiaviñonés.

La función metalingüística del s. 10 *nostr 'intelletto* (v. 9) muestra la imagen especular en el soneto dirigido a Malatesta *nostro studio* (v. 13). Una imagen similar, pero esencialmente diferente. En el primero, la actividad intelectual es siempre un ejercicio común y no polémico, un continuo trasiego idílico, entre el cielo y la tierra (*scende, poggia*), en el *locus amoenus* que ha sustituido a la pérfida Babilonia, en el segundo, por el contrario, la actividad poética conjunta está mediatizada por *Però mi dice il cor ch'io in carte scriva* (v. 5), siendo este pronombre personal de primera persona el único que aparece en el grupo de sonetos. El recorrido vital del poeta que escribe para el señor de Rímini, al mismo tiempo que se va alejando emotiva y políticamente de la corte papal y de sus antiguos protectores, se evidencia en esta autoconciencia de quien ha perdido las esperanzas de encontrar con quien compartir las inquietudes literarias o ideológicas.¹⁰⁰

La interpretación secundaria del s. 27, la posible alusión a una toma de partido contra la monarquía francesa que se oponía a la vuelta del papa al lado de Roma su legítima esposa, aclararía en parte la razón por la que Petrarca integró en la redacción Correggio un texto dedicado a un proyecto fracasado. En 1356 había roto las ligaduras con Francia y con Aviñón, libremente había elegido Milán para vivir, el antigalicismo sumergido del s. 27 había aflorado, con todas sus consecuencias, a la superficie.

Desde el plano del contenido, pues, la carencia del rasgo distintivo emocional del sintagma constructor de la pausa primera, (evidente asimismo en los antiaviñoneses), por la no correspondencia interna con un apóstrofe como el que se halla en

los sonetos 10, 103, 104 y, con una variante que luego analizaremos, en el 98, formado por *signor* o *Pandolfo* más el posesivo *mio*, es una diferencia notable entre los sonetos de carácter político y los que, transgrediendo la norma de la *fictio* amorosa, están dirigidos a amigos.

Su antigalicismo no le hubiera permitido nunca transpasar la mera apelación diplomática al descendiente de Carlomagno y sucesor de Carlos IV, sentimiento que probaba por numerosos de los mandatarios franceses de la Iglesia, y que más tarde plasmó, entre otras epístolas, en la *Sine nomine* 17, donde concentrándose en la figura del cardenal Bertrand du Poujet, asegura que le detestaba desde su infancia de todo corazón por su odio insaciable hacia los italianos¹⁰¹. Sin lugar a dudas en la memoria del joven Petrarca estaban aún muy vivos los recuerdos de los terribles acontecimientos que sucedieron en Carpentras entre los meses de mayo y julio de 1314, cuando durante el primer cónclave en tierra extranjera, convocado en aquella ciudad porque en ella había muerto Clemente V, los soldados gascones persiguieron y mataron a varios eclesiásticos italianos e incluso interrumpieron el sínodo al grito de *moriantur cardinales Ytalici: volumus papam, volumus papam*¹⁰². El silencio de Petrarca respecto a estos hechos de nacionalismo exarcebado por parte de los franceses, en la ciudad en la que entonces vivía con su familia, nos parece más significativo y elocuente que muchos de sus testimonios escritos. La constante manipulación de la realidad, la cancelación o la distorsión de los hechos objetivos en favor del efecto literario, se da tanto en la interpretación del acontecer de la esfera interior y sentimental como en el propio reflejo social de su experiencia humana.

Por lo que respecta al otro protagonista del soneto a la cruzada, Orso dell'Anguillara, tuvo la fortuna de que Petrarca le

dedicara además el 38, el 68 y el 98. Este último no es de tema amoroso, en él el corazón es el lugar del honor, y es este el que habla;

*gridando: D'un gentil desire avampo
col signor mio, che non può seguitarme,
et del non esser qui si strugge et langue.*

(vv. 12-14)

Al parecer Orso estaba preocupado porque no podía asistir a unas justas, y el poeta le da ánimos asegurándole que es suficiente la intención, estar en ellas con el corazón, el sintagma afectivo es, entonces, levemente matizado por la intervención de esta segunda voz que no es propiamente la del autor, sino la del cortesano que consuela a su anfitrión, ya que fue compuesto durante el primer viaje a Roma, así como el 38 y el 68¹⁰³, y en Capránica, a unos sesenta kilómetros al norte de Roma, en el castillo de Orso y Agnese, tuvo que esperar algún tiempo antes de poder dirigirse a la ciudad, que en aquellos momentos estaba envuelta en una de las frecuentes luchas entre los Colonna y los Orsini¹⁰⁴. Tanto el 38 como el 68 expresan la inquietud interior del poeta por la lejanía de la amada y el remordimiento que esa pasión le produce¹⁰⁵, sentimientos perfectamente sintetizados en

*L'aspetto sacro della terra vostra
mi fa del mal passato tragger guai
gridando: Sta'su, misero: che fai?;
et la via di salir al ciel mi mostra.*

(s. 68 vv. 1-4)

La solemnidad del *incipit*, con la repetición de consonantes vibrantes y dentales sordas, da la medida rítmica de la conmoción del poeta ante el primer encuentro físico y real con el mito de Roma, aunque de este primer verso nos interesa el pronombre posesivo *vostra* en posición de rima, conectado, y sin embargo único, con el sistema no normativo de las apelaciones clarificadoras del pequeño grupo de sonetos dirigidos a sus amigos, y que siguen con menor intensidad la vertiente social en la temática del *Canzoniere*. Es necesario recordar que Orso, originario de la zona del lago Bracciano, fue el senador encargado de coronar a Petrarca en el Campidoglio romano, pero este hecho acaeció cuatro años después de la fecha de composición de la rima, en 1341 (*Epystole* II, 1)¹⁰⁶. El alcance de las palabras de apertura del s. 68, con este deféctico que no es aplicado a ningún otro representante de la familia Colonna en este grupo, sólo a él que en 1329 se había casado con Agnese, serían otra explicación añadida a la aparente incongruencia de que en la *Hortatoria* califique de bárbaras y extranjeras a las familias de los Colonna y de los Orsini, la primera, dice, de proveniencia alemana, mientras que la segunda es originaria del valle de Spoleto, antiguo ducado lombardo. Esta es la principal razón por la que no han amado nunca Roma, la han odiado y despreciado, y masacrado a su pueblo¹⁰⁷. El condado de los antepasados de Orso, la villa de Anguillara, dista pocos kilómetros de la capital, aunque para Petrarca el hecho de haber nacido en tierras romanas no implicaba de por sí un conocimiento y una defensa de los ideales que éstas simbolizaban, por lo menos en el periodo en el que escribió estas rimas. En la *Familiar*, VI, 2, diario bastante pormenorizado de su primer viaje y de sus paseos por Roma junto al dominico Giovanni Colonna, se lamenta de que sus habitantes desconozcan su historia. En este sentido son muy agudas

las observaciones que hace al respecto Mann cuando resalta que Petrarca describe los monumentos en orden histórico y no en el que él los vio, de lo que deduce que el poeta se sirvió de alguna de las poco fiables guías medievales, si bien, por otra parte su conocimiento crítico del *Chronicon* de Eusebio le permitió corregir las apreciaciones equivocadas de Colonna¹⁰⁸.

La clave temática, contrapuesta al mito de Roma, que desde el soneto 27 se desarrollará hasta sus extremas consecuencias, en el subnúcleo político, es la referencia a Babilonia, en su doble significado de ciudad de los paganos y nido de la corrupción de la curia. La imagen del mal, contenida en dicha denominación, sufre con ello un proceso de depuración, en la zona de las *Rime in vita*, similar al camino tendente a la perfección espiritual interior que el poeta se impone. Si el término Babilonia en el soneto y en la canción a la cruzada contiene un valor general concreto y funciona ecuménicamente desde el momento que puede ser compartido y combatido por toda la cristiandad, sumando en sí las características textuales definitorias necesarias para poder oponerse a él y vencerle, en el tríptico aviñonés, en especial en el soneto 137, sólo a través de una renovación espiritual, es decir, de una subversión radical de los valores, será posible albergar la esperanza de que el mal deje de señorear el mundo. Ante el último signo de la maldad objetiva en el *Canzoniere*, Petrarca depone las armas y acepta la existencia coyuntural de la degeneración de la superestructura ideológica, en la que teóricamente el hombre se debería basar para dotar de bondad las acciones terrenas. De ahí la cancelación y el silencio del tema político en su segunda parte, en *In morte*, la alternativa viable es únicamente la salvación individual.

Antes de llegar a conclusiones sobre el sentido del conjunto de las rimas políticas, en lo relativo a la oposición Roma / Aviñón,

sería pertinente recordar que en el mismo año que Petrarca escribió las dos composiciones para la cruzada Dionigi Roberti da Borgo S. Sepolcro le regalo un ejemplar de *Las Confesiones*, y que el *De civitate Dei* lo poseía desde 1325, puesto que había sido su primer libro adquirido. Ya ha sido suficientemente estudiada la conexión existente entre estos dos libros y la obra y el pensamiento de Petrarca¹⁰⁹, aunque quizá no haya sido bastante subrayada la coincidencia cronológica entre la composición de estas rimas, las dos en las que se funde con mayor intensidad el sentido político y el religioso, y la probable relectura y el descubrimiento, respectivamente, de las dos obras de Agustín.

Roma, en el primer libro de *De civitate Dei*, es el símbolo mismo de la Iglesia, gracias al asilo que Romulo instituyó para los hombres que vivían al margen de la sociedad humana. En la décima epístola *Sine nomine*, dirigida a Nelli, Petrarca explica que el uso del nombre Babilonia, como sinónimo de la confusión y de la decadencia, proviene de los autores cristianos, y en especial del comentario de Agustín al salmo 136, en el que establece una neta diferencia entre Jerusalén, cuya finalidad es la paz, y Babilonia, que es el paradigma de la confusión. En una *Familiar* enviada a Lelio recoge literalmente la definición dada en el *De civitate Dei* XVIII, 2, 2: *Babilon, hoc est confusio*¹¹⁰. La flexibilidad del nombre propio era posible también porque en *Las Confesiones* (2, III) se aplica a un lugar topográfico indeterminado, es el lugar del pecado de la lujuria, no sofisticado o premeditado, sino connatural al hombre, que se manifiesta ya en los primeros ardores de la adolescencia.

Respecto a la doctrina, en el capítulo sexto del libro tercero, Agustín confiesa sus contactos con los maniqueos, de los que fue seguidor y propagandista, y cuyo fundador, Mani, había nacido

precisamente en Babilonia en el año 216. La trascendencia del lugar de nacimiento, por cuanto dota a la persona de unas características y unos rasgos definitorios que serán fundamentales en su devenir humano, está explícitamente demostrada en el *Canzoniere*, con el relieve que se le da al nacimiento, de Laura en el s. 4 inspirado en el de San Francisco de la *Commedia* (*Pard.* XI, vv. 45-50), como vimos anteriormente, y comparado con el de Cristo en Judea, quien por humildad no había nacido en la gloriosa Roma:

*di sé, nascendo, a Roma non fe' grazia,
a Giudea si, tanto sovr' ogni stato
umiltate essaltar sempre gli piacque!*
(vv. 9-11)

En esta primera aparición de Roma existe un rasgo que la determina fundamentalmente, y que denota su fuerte contenido mítico, es la capacidad generadora¹¹¹, a la que sólo se renuncia con la voluntad cuando el acto de elección está avalado por la potencia divina en su pretensión de llegar a ser el más desposeído de los mortales. Para el resto de la humanidad la ciudad clasifica y distingue a los que de ella y en ella nacen. Pero el proceso es susceptible de ser invertido, y en el sistema realista dicotómico que caracteriza la escritura moral de Petrarca¹¹², el mal posee similares posibilidades de reproducción que su opuesto. Así, en el soneto 114, aparece plenamente evidenciada la función generadora de Babilonia/Aviñón:

*De l'empia Babilonia ond' è fuggita
ogni vergogna, ond' ogni bene è fori
albergo di dolor, madre d'errori,
son fuggito io per allungar la vita.*
(vv. 1-4)

Babilonia *madre d'errori*. Aseveraba Barthes que el nombre propio es un "ambiente" en el sentido biológico del término, un signo grávido de significados que ningún uso reductivo es capaz de coartar, porque, como está escrito en el *Crátilo* de Platón, la virtud de los nombres es la de enseñar y conducir a la esencia de las cosas¹¹³, de lo que se infiere la eficacia de la utilización para el discurso moral de los *Fragmenta* de un nombre, no enédito, pues estaba insertado en la tradición que partía del *Apocalipsis*¹¹⁴, pero sí exacto por estar bien enraizado en la competencia lingüística de toda la comunidad cristiana. Aunque este uso simbólico negativo de un modelo urbano no concuerda con la apreciación de Bosco extraída de Hegel y reinterpretada, de que Petrarca es pintor de un único paisaje¹¹⁵, que es válida para la aquilatación meramente superficial y cuantitativa de *Canzoniere*. La pluralidad de los paisajes no sólo es constatable por los diversos escenarios que en él aparecen, Valclusa, Roma, Europa, Italia, el mar..., sino que además en el caso de Babilonia, el contenido semántico es tan compacto que, partiendo de su negatividad, puede modificar el mensaje de la rima en la que se actualiza en un determinado momento textual, el poder de citación del término permite la adjunción de múltiples matices a cualquier momento emotivo, amoroso o no.

Sin tener en consideración por ahora las reminiscencias dantescas, volvamos un instante al soneto 114, en el que la cercanía / lejanía entre el principio productor y la huida de la confusión

parecen ocultar el sustrato de una situación propuesta por Agustín en el ya nombrado capítulo tercero del libro segundo, cuando hablando de su madre Mónica dice *quae iam de medio Babylonis fugerat*, ella había podido huir del centro de la ciudad infernal, del error doctrinal, puesto que era cristiana. El salto de significado de "madre que huye del error" a "yo que huyo de la madre del error" para alargar la vida es un límpido recurso compositivo de transposición del actante, en el que además se actualizaría el poder de exploración psicológica que el nombre Babilonia conlleva y que se muestra en las rimas amorosas, como en ésta, la 114.

La certeza absoluta de que el referente de este nombre propio es esencialmente el mismo, como corresponde a su categoría gramatical, permite al poeta un cierto margen, aunque muy estrecho, de equivalencias. En el cercano soneto 117 el poeta instaura un triángulo de paisajes que no deja lugar a dudas acerca del referente único en la simbología del mal. El valle del Sorgia está protegido por una inmensa roca y:

*Se 'l sasso ond'è più chiusa questa valle,
di che 'l suo proprio nome si diriva,
tenesse volto per natura schiva
a Roma il viso ed a Babel le spalle,*
(vv. 1-4)

Babel es sinónimo de Babilonia, reto al comando divino, pero sobre todo origen de la confusión de las lenguas, como ya notará Dante (*De Vulgari Eloquentia*, I, VI-VIII), construída por el gigante Nembrot, instigador de la rebelión, personaje que en las *Sine nomine* quizá sea el pseudónimo que cela la figura del Clemente VI, papa al que compara siempre con los peores tiranos de todos los

tiempos, aunque la realidad histórica fue muy diferente¹¹⁶, lo que es una muestra más de que la actitud política de Petrarca se basaba en una elección ideológica precisa, de acuerdo a unos ideales que él aspiraba a que se plasmasen en la práctica.

El desplazamiento del contenido semántico de la denominación Babilonia, por lo tanto, que en las rimas a la cruzada se refiere en exclusiva a la ciudad de los infieles, hasta aplicarla a la sede de la residencia papal en los sonetos antiaviñoneses revelan también una evolución en la visión del poeta, una disensión con el pensamiento agustino que estaría presente, asimismo, en el *Secretum*¹¹⁷, en el que representa Aviñón con los mismos tonos ásperos que en el *Canzoniere* y donde ya es clara la intención de dejar la ciudad y el servicio a los Colonna. Contraste con el maestro en el sentido que el desarrollo de los acontecimientos, un cúmulo de errores cuyo origen se sitúa en la donación de Constantino, ha permitido a la Iglesia, en los últimos siglos, un dominio sobre la "ciudad terrena", con el resultado final de la completa corrupción de sus instituciones. Es decir, que en Petrarca se sobreponen dos nociones que en *De civitate Dei* estaban perfectamente delimitadas, pues aunque las dos ciudades coexisten en la utopía de Agustín, usada esta palabra en el sentido primigenio de fuera del "topos" común, ocupan dimensiones totalmente diferentes.

En el libro V de *De civitate Dei* la noción de gloria está ligada a Roma, por cuanto el cristianismo como religión oficial era la única posibilidad de que la organización política romana tuviese de nuevo la fuerza y la unidad que el paganismo había debilitado¹¹⁸. La gloria para Agustín es ultraterrena, y la religión es un hecho transcendente, para él no existe posibilidad de salvación fuera de la Iglesia, que es el medio indispensable para la purificación¹¹⁹. No pudo imaginar la posibilidad de que la propia Iglesia llegase a

decaer en un estado de corrupción similar al del Imperio, o quizá más grave, en el sistema de valores de Petrarca, puesto que la fusión del poder temporal y el espiritual acarrea la degeneración de ambos principios.

Si Petrarca tuvo en cuenta estas consideraciones, es evidente, que el destinatario del soneto dedicado a la cruzada debía ser un romano que él considerase genuino, al que correspondería el honor de asumir la victoria contra los musulmanes, en el caso de que ésta se verificase, de ahí que se lo dedicase a Orso a quien ni siquiera conocía aún personalmente aunque, desde luego, estaba al corriente de que éste había firmado el acto de sometimiento del pueblo romano a Juan XXIII, solemne abjura que tuvo lugar en febrero de 1330¹²⁰. El hecho de que la canción 28 esté dedicada a un Colonna que había profesado los votos monásticos, Giovanni di Gallicano, a quien según Foresti le dedicó también el soneto con la alusión a Babilonia, del que acabamos de ocuparnos, el 114¹²¹ parece apoyar, la tesis de una influencia, aunque no decisiva tampoco marginal, de la obra de Agustín en estas dos composiciones, y que se extendería hasta el tríptico aviñonés, ello sin desestimar las connotaciones no políticas, sino amistosas y de subordinación que conlleva la relación del poeta con la familia romana.

Al parecer de Rico, la primera redacción del *Secretum* hay que retrasarla a 1347¹²², si se acepta esta tesis la cronología de las dos primeras rimas políticas coincide con la posesión de *Las Confesiones*, estando conectadas las últimas con la personal reelaboración de la misma obra. El vilipendio airado, en su segundo libro, contra lo que representa Aviñón y los que en ella habitan, incluido, aún sin nombrarlo, el cardenal Colonna, hace exclamar a Dotti que aparte de las consideraciones filológicas de Rico y de Baron acerca de la fecha de composición es más que evidente que el

tono es similar al de los antiaviñoneses¹²³.

El acercamiento de las rimas a las fuentes del maestro de Tegaste no sólo no niegan el enlace de éstas y el contexto histórico, sino que parecen confirmarlo. Por medio de una lectura agustiniana radical del *Canzoniere*, Iliescu llegó a la conclusión de que la colección de líricas es también un libro de vida, en el que se cuenta, además de una experiencia amorosa, una vida realmente vivida, una autobiografía. Para él, al menos la mitad de las composiciones que la integran no tienen por objeto el amor como tal, *la vasta cupola dell'ansia per il destino finale dell'esistenza* cobijaría política, amor, fe, naturaleza, patria, cultura, etc., lo que conduce a Iliescu a preguntarse por la validez de la división en dos partes, *In vita e In morte*, del *Canzoniere*, proponiendo una vuelta a la antigua tesis de Cesareo, para quien la sola bipartición posible sería la de una primera parte referida a las cosas terrenas, en la que se situarían las composiciones civiles, mientras que en la segunda habría una constante apelación a las cosas espirituales¹²⁴. En un cierto sentido existe una coincidencia entre esta idea y la propuesta de Santagata cuando niega la bipartición de la redacción Corregio, la diferencia esencial es que en *Frammenti dell'anima* la hipótesis se basa en de un riguroso examen textual y en una apreciación diacrónica que obligará a admitir que en la redacción definitiva la división está dotada de un preciso significado estructural¹²⁵.

Una prueba indirecta, pero sin duda importante, para la posible influencia de pensamiento de Agustín en Petrarca respecto al contenido histórico, con las consecuencias que se derivan para la profunda comprensión, en particular, de las rimas con argumento civil, son las críticas de Mohrmann a Courcelle acerca de la exégesis de *Las Confesiones*. Mohrmann rechaza, analizando el episodio *Tolle et lege*, la interpretación restrictivamente simbólica

a obra, demostrando, por medio de una minuciosa investigación lógica que Agustín quiere describir hechos reales, aunque tras s vea un segundo sentido del que no está excluida la poología¹²⁶. Como es sobradamente conocido, ese capítulo es la iración directa de la epístola acerca de la ascensión al Monte toux (*Familiars*, IV,1) en el que el poeta recurre, a imitación santo, a la suerte de la *apertio libri*. El resto de las epístolas del o cuarto tienen como tema la gloria poética, tratan el tema de la onación capitolina del poeta. La epístola, en función de apertura, última estancia refleja la falta, voluntaria y aceptada, de onomía espiritual del autor. Parafraseando a Bakhtin¹²⁷, diríamos Petrarca se propone como parásito del santo para exaltar la ria de éste y negar la propia.

Antes de extraer algunas conclusiones de lo expuesto hasta el nento, sería necesario hacer algunas precisiones cronológicas. nos venido considerando las dos composiciones a la cruzada ritas simultáneamente, simplificación extrema que nos ha mitido analizarlas conectándolas al único hecho cierto, el erente extratextual de 1333. No obstante tuvo que haber un antes n después, cuestión que no deja de ser interesante, en el caso de sea válida la idea de una influencia significativa en los dos mas de *Las Confesiones*. El vago *s' altro accidente no 'l distorna*

5) podría referirse tanto a la rebelión de Bolonia contra rtrando del Poggetto, en marzo de 1332, con lo que el soneto 27 oría sido compuesta después, o podría tener un sentido más ernal, y haber sido escrito antes, si ligándolo con el verso uiente *vedrà Bologna, et poi la nobil Roma* (v.6), se colige que el idente con el legado papal aún no había acaecido¹²⁸. Nos linamos por una datación posterior a los sucesos de Bolonia sada en nuestra interpretación secundaria antigálica del v. 11

chiunque amor legitimo scompagna y en la introducción del término Babilonia, quizá por sugestión de la obra de Agustín. Lo que casi se podría dar por cierto es que la canción 28 fue escrita antes de 17 de marzo de 1334, cuando los boloñeses se sublevaron definitivamente contra Poggeto, y arrasaron la fortaleza Galliera, anulando la posibilidad de que la ciudad sirviera de puente con Roma para el retorno a ella de la curia, y antes, asimismo, de la muerte del papa Juan XXII en diciembre del mismo año, lo que significó el abandono del proyecto de la cruzada¹²⁹.

Por otro lado, el *crescendo* del papel que juegan los destinatarios de las composiciones parecen confirmar también que la situación había cambiado radicalmente. A Orso dell'Anguillara Petrarca le exige un compromiso en cuanto a combatiente por una santa causa, a Giovanni Colonna di Galliciano se le pide que asuma la responsabilidad de la agitación propagandista, *et l'eloquentia sua virtù qui mostri* (v.66), el primero es un laico sin especiales inquietudes religiosas, el segundo, un fraile con precisos encargos políticos, pero con contrastes con la curia que le llevarían a abandonar Aviñón en 1332¹³⁰. Sin embargo, en este pequeño núcleo político-religioso hay ya un impulso dinámico hacia la no identificación explícita del destinatario, o más exactamente hacia el destinatario colectivo de *Italia mia*, intención que está detrás de todos los poemas políticos, y esta es la razón por la que ninguno de ellos consta ni dentro de la correspondiente rima ni por medio de apostillas. La intención del mensaje es pública, como en toda la obra de Petrarca.

Cuando se alude a los destinatarios de estas composiciones nos estamos refiriendo única y exclusivamente a las reconstrucciones filológicas, la carencia de pruebas irrefutables es total. Ciertamente existen indicadores textuales con los que el autor entabla diálogo

con el otro (el receptor), pero ¿no es el *Secretum* un diálogo también?. No estamos negando el hecho de que las distintas composiciones políticas, excepto el tríptico aviñonés y la canción a Italia, fuesen efectivamente escritas y enviadas a los diferentes personajes que la crítica ha ido identificando, simplemente deseamos subrayar que el sector más público de la poesía de Petrarca no se circunscribe, al menos por voluntad del poeta, a una familia o a un grupo, o, si se nos permite la expresión, aún "partido". La canción *Quel ch'à nostra natura in sé più degno* escrita para celebrar la conquista de Parma en 1341 por parte de su amigo, Azzo Corregio, al que dedicó el primer *Canzoniere*, cuyo nombre aparece en el v. 49 *Cor regio fu, sì come suona il nome*, no la incluyó nunca en las colecciones de poesías que trazarán el recorrido hasta la redacción Vaticana, lo que parece corroborar la intención del no destinatario explícito en contraposición a los numerosos poemas amistosos en los que el nombre de la persona es parte integrante. Pero de este tema nos ocuparemos más adelante

Notas

1- "Transcriptit isti duo in ordine post mille annos. 1357. mercurii hora. novembris. 29. dum volo his omnino finem dare, ne quam amplius me teneant. et jam Jerolamus, ut puto, primum quaternum scribere est odortus pergamenio pro domino Azone, postea pro me idem factururus."

2- WILKINS, Ernest Hatch. *Vita del Petrarca e la formazione del "Canzoniere"*. Feltrinelli, Milano, 1987, p. 335-389, que corresponde a la traducción de *The Making of the "Canzoniere"*, publicado en 1951, llevada a cabo por Remo Cesaroni, volumen que incluye la de *Life of Petrarch* que fue publicada en 1961.

3- DOTTI, Ugo. *Vita di Petrarca*. Laterza, Roma-Bari, 1987, p. 347.

4- SANTAGATA, Marco. *Il frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Il Mulino, Bologna, 1992. Reproducimos el párrafo del autor, puesto que es fundamental para nuestras posteriores conclusiones:

"I filologi e i critici parlano abitualmente di redazioni del Canzoniere. L'ho fatto anch'io sino ad ora, e seguirò a farlo. Tenendo presente però che il termine redazione può essere equivoco, in quanto suggerisce l'idea di una successione di Canzonieri dotati, ciascuno, di una fisionomia e una logica specifiche. In parte ciò è vero: la limitazione deriva del fatto che tutte, o quasi, queste redazioni sono sentite dal Petrarca come cristallizzazioni provvisorie di un universo in continuo movimento. Per poche altre opere il concetto moderno di "work in progress" è più pertinente di quanto non lo sia per il libro delle rime petrarchesche. E' mia convinzione che i Canzonieri di Petrarca siano solo due: il primo, che i moderni filologi intitolano al nome di Azzo, e l'ultimo, a cui dò il nome di redazione Vaticana. Fra i due si interpone una nutrita serie di testi dalla vita effimera, fissati su carta per essere meglio controllati e superati nello stadio successivo. Per questi motivi d'ora in poi riserverò il termine "redazione" al primo e all'ultimo Canzoniere e quello di "forma", introdotto negli studi italiani dagli scritti di Wikins, ai libri intermedi", p. 156.

5- SANTAGATA (1992), p. 280.

6- SANTAGATA (1992), pp. 313-320.

7- LOTMAN, Yuri M.. *La estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid, 1982. Nos basamos especialmente en el capítulo *El concepto del texto*, pp. 69-77, en el que antes de definir la idea de

texto, se pone de relieve que las conexiones extratextuales de una obra consisten en la relación que se establece entre los elementos elegidos y fijados en el texto y aquellos otros de entre los cuales se llevó a cabo dicha elección. Las observaciones de Lotman son muy interesantes para el análisis del *Canzoniere*, porque permiten una más clara visión de la obra respecto a la tradición provenzal y vulgar en Italia, y una mejor comprensión de una época en la que la creación de nuevos códigos y la experimentación literaria eran continuos, y también respecto al "work in progress" del propio libro.

8- WILKINS (1987), pp. 343-347 y SANTAGATA (1929, pp. 158-168.

9- FORESTI, Arnaldo. *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*. Antenore, Padova, 1977, pp. 27-32.

10- CARDUCCI, Giosuè y FERRARI, Severino, F.P. *Le Rime*. Sansoni, Firenze, 1984, pp. 38-44.

11- SANTAGATA, Marco. *Sul destinatario della canzone petrarchesca "O aspettata in ciel beata et bella"*, en *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari de R.v. f. 7, 10, 28 e 40*, Pacini-Fazzi, 1988, pp. 9-31.

12- CARDUCCI-FERRARI (1984), pp. 76-84.

13- CALCATERRA; Carlo. *Nella selva del Petrarca*. Bologna, Cappelli, 1942, pp. 104-107.

14- CARDUCCI-FERRARI (1984), pp. 193-204.

15- SANTAGATA (1992), pp. 173-175. El autor avanza la hipótesis de que la composición de los tres sonetos antiaviñoneses se remonte al último periodo que Petrarca pasó en la sede papal, entre 1351 y 1353, coincidiendo con la fase inicial de la formación de la Correggio, en la que ejercerían el rol estructural del adiós definitivo a Provenza y la puesta en evidencia de la naturaleza infernal de Aviñón, remarcando el final de las rimas *In vita*. CARDUCCI (1984), pp. 220-221, sin embargo comenta:

"E per le attinenze e le somiglianze che hanno con i tratti delle "epistolae sine titulo" e per il luogo che tengono nell'antica e original distribuzione, può quasi avere per certo che fossero composti durante il pontificato di Clemente VI (1342-1352), se bene sarebbe impossibile determinare precisamente in quale anno e in quali anni: non però dopo il 1348".

16- WILKINS (1987), pp. 336-340, en lo relativo a lo que él denomina "*La prima raccolta di riferimento*", 1336-1338. Para un recuento de la fechas de aniversario en la Correggio y en la forma

Chigi, véase DOTTI (1987) p. 345. En cuanto a la función estructural de estas fechas y la hipótesis de la no división en dos partes, *In vita e In morte*, de la redacción Correggio enviamos a SANTAGATA (1992) pp. 148-158.

17- SANTAGATA, Marco. *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*. Il Mulino, Bologna, 1990, p. 168-169.

La idea de que el madrigal 54 refleje un episodio galante se remonta a los comentaristas del *Cinquecento*. De esta opinión fueron, como señala Carducci, Francesco Filelfo, G. B. da Castiglione y Giulio Camillo.

18- WILKINS (1987), p. 345.

19- Reproducimos la apostilla según la lección de WILKINS (1987), p. 364:

"*Mirum, hoc cancellantum et damnatum, post multos annos casu relenges absolvi et transcripsi in ordine statim. Non obstante <qui segue un segno che indicava l'esclusione della raccolta>, 1369, Junii 22, hora 23, Veneris*".

La traducción de Cesarani al italiano de la apostilla es: "*Caso strano: questo componimento cancellato e rifiutato, dopo averlo riletto per caso, passati molti anni, lo assolsi dalla condanna e lo trascrissi in ordine immediatamente, non ostante il segno di esclusione. 22 giugno 1369, di venerdì, all'ora ventitresima*".

Para la incorporación y significado del soneto 336 véase WILKINS (1987) pp. 364-365; Antonio Enzo QUAGLIO *Al di là di Francesca e Laura*, Liviana, Padova, 1973, pp. 43 ss.; y CARDUCCI (1984) p. 468.

Por cuanto se refiere a la ordenación de los últimos treinta y un poemas: WILKINS (1987) pp. 376-77 y el segundo Apéndice en p. 388. QUAGLIO (1973) pp. 31-56; y SANTAGATA (1992) pp. 333-335 y su Esquema VIII en p. 348.

20- AMATURO, Raffaele. *Petrarca*, Roma-Bari, 1974, p. 246.

21- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Bompiani, Milano, 1979, pp. 61-62.

22- MOMIGLIANO, Attilio. *Introduzione ai poeti*. Sansoni, Firenze, 1964, pp. 7-23. Publicado por primera vez en "Annali della Cattedra Petrarquesca", 1937.

23- CONTINI, Gianfranco. *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, publicado actualmente como introducción a F. Petrarca *Canzoniere*. Einaudi, Torino, 1964.

24- DUCROT, Oswald. *Lenguaje y acción*, en Oswald DUCROT y Tzvetan TODOROV *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, Madrid, 1983, pp. 380-386. Nos servimos de la división de los actos del habla en locutorio, ilocutorio y prelocutorio, propuesta por Austin y comentada por Ducrot.

25- BACHTIN, Michail. *Estetica e romanzo*. Einaudi, Torino, 1979, p. 95. Nos basamos en la delimitación que el autor establece entre la lengua en la obra poética y en la obra en prosa, en el capítulo dedicado a *La parola nel romanzo*, en el que se expone la tendencia al rechazo, por parte del poeta, a usar "lenguas sociales" por cuanto objetivas y socialmente localizadas. En especial pp. 92-96.

26- SUITNER, Franco. *L'invettiva antiavignonese del Petrarca e la poesia infamante medievale*. "Studi petrarcheschi", 1985, pp. 201-210.

27- BACHTIN (1979), p. 95.

28- BARTHES, Roland. *Il grado zero della scrittura*. Einaudi, Torino, 1982, pp. 16-22.

29- SUITNER (1985), pp. 202.

30- BARTHES (1982), p. 17.

31- PASQUINI, Emilio. *Il mito polemico di Avignone nei poeti italiani del Trecento*, en AA.VV., "Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese". Accademia Tudertina, Todi, 1981, pp. 257-309. Las observaciones sobre las fuentes dantescas de los antiaviñoneses aquí citadas están en pp. 269-270.

32- VÀVARO, Alberto. *Literatura románica de la Edad Media.*, Ariel, Madrid, 1983, pp. 50-56. Siguiendo a Lausberg y Auerbach, Vàvaro establece la distinción entre alegoría, cuyo fin es la interpretación del texto, y tipología que, en cambio, interpreta la realidad en un contexto de distanciamiento cronológico. Sobre la *Divina Commedia* pp. 55-56.

33- ECO, Umberto. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Bompiani, Milano, 1987, pp. 72-74. Eco pone en cuestión la diferencia entre el método figural (Auerbach) y el alegórico, aunque es un disenso terminológico. El problema surge porque hasta el romanticismo, hasta Goethe, no se distinguía entre símbolo y alegoría, eran sinónimos.

34- CONTINI (1964), pp. XVII-XVIII.

35- AUERBACH, Erich. *Mimesi. Il realismo nella letteratura occidentale*. Einaudi, Torino, 1956, pp. 189-221.

36- DE SANCTIS, Francesco. *Saggio critico sul Petrarca*. Einaudi, Torino, 1983, p. 154.

37- BARTHES, Roland. *La antigua retórica. Ayudamemoria*. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires, 1974, pp. 20-21. Según Barthes, Cicerón renuncia al "sistema" retórico aristotélico, mezclando el empirismo profesional con la apelación a la alta cultura, la cual se transforma en "decorado de la política", apuesta por la claridad y la naturalidad, y exalta, ante todo, el estilo. Para Quintiliano la escritura tiene que estar ligada al músculo y no a la voz, "*instalarse en la lentitud de la mano*".

Por lo que se refiere a la biblioteca de Petrarca, es muy útil y manejable la lista elaborada por Remo CESARANI y Lidia DE FEDERICIS en *Il materiale e l'immaginario*, vol. 3 *La società urbana*. Loescher, Torino, 1990, pp. 299-303, basándose en los clásicos ensayos de Giuseppe BILLANOVICH, en especial en *Petrarca letterato I Lo scrittoio del Petrarca*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1947. Actualmente habría que añadir SANTAGATA (1990) sobre la biblioteca vulgar de Petrarca.

38- Siguiendo las sugerencias de Auerbach (1956), p. 207, hemos consultado G. W. HEGEL. *Estetica*. Einaudi, Torino, 1987, p. 1235, y a ella nos remitimos para considerar la *Divina Commedia* como un compendio totalizador y eterno, en cuya "*esistenza immutabile immette il mondo vivente dell'agire e del patire umano*".

39- DOTTI, Ugo. *La città dell'uomo*. Editori Riuniti, Roma, 1992, pp. 32 y 165. El autor analiza el elogio de la elocuencia de *De oratore* (I, 30-35) poniéndolo en conexión con la visión política de Petrarca, y con las ideas nacionalistas expuestas en la epístola *Familiar I*, 4 (2-4), cuando afirma que nadie podrá negar que ser italiano es más illustre que ser griego.

Por la que respecta a Quintiliano, Dotti, pp. 45-48, recuerda que el concepto de imitación de Petrarca (*Fam. II*, 8; y *XIII*, 2) se basa tanto en éste como en *Ad Lucilium* de Séneca, del que extrae el denominado "*processo di mellificazione*", según el cual el escritor debe proceder como las abejas, que extrayendo el néctar de las flores lo transforman en una sustancia diferente.

40- BELTRAMI, Pietro G.. *La metrica italiana*. Il Mulino, Bologna, 1991, pp. 81-85. La observación sobre el soneto y el género cómico-realista es de Pier Vincenzo MENGALDO. D. Alighieri *De vulgari eloquentia*, I, *Introduzione e testo*. Antenore, Padova, 1968, pp. XCVIII-XCIX.

- 41- DOTTI (1987), p. 129.
- 42- MARTELLOTTI, Guido. *Introduzione a F. Petrarca Prose*. Ricciardi, Milano-Napoli, 1955, pp. X-XI.
- 43- SEGRE, Cesare. *Lingua, stile e società*. Feltrinelli, Milano, 1991, pp. 95 ss..
- 44- SANTAGATA (1990), p. 99. Para la presencia de los poetas del s. XIII en el *Canzoniere*, véase en el mismo ensayo el cap. *Poeti italiani del Duecento*, pp. 95-156.
- 45- SAPEGNO, Natalino. *Compendio di Storia della letteratura italiana*, vol I *Dalle origini alla fine del Quattrocento*. La Nuova Italia, Firenze, 1989, p. 23; y VITALE Maurizio. *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, vol. I. UTET. Torino, 1956, pp. 48-59.
- 46- Riquer, Martín de. *Los trovadores*. Planeta, Barcelona, 1975, pp. 57-59; y VITALE (1956), pp. 48-59.
- 47- MÖLK, Ulrich. *La lirica dei trovatori*. Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 104 ss.
- 48- Riquer (1975), pp. 16-17
- 49- SANTAGATA, Marco. *Dal soneto al Canzoniere*. Liviana, Padova, 1979, p. 123. En el capítulo *La storia del genere canzoniere* Santagata defiende la tesis del nacimiento autónomo del género *canzoniere* respecto a la tradición provenzal, aunque admite, siguiendo a Pellegrini (véase la nota 39 en la p. 137), una posible influencia de las *vidas* en la idea de *libro*.
- 50- MÖLK (1986), pp. 176-179. Son importantes las notas de Marco ARIANI al *Triumphus Cupidinis IV*, en F. Petrarca *Triumphus*. Mursia, Milano, 1988.
- 51- MÖLK (1986), p. 105.
- 52- STUSSI, Alfredo. *Nuovo avviamento agli studi di filologia italiana*. Il Mulino, Bologna, 1988, p. 26.
- 53- SANTAGATA (1992), p. 113.
- 54- Riquer (1975), pp. 13-14.
- 55- SANTAGATA (1992), pp. 204-234. La posterior denominación *maestro negato*, referida a Dante, proviene de SANTAGATA (1990), pp. 24 ss.

56- CORSI, Giuseppe. *Rimatori del Trecento*. UTET, Torino, 1969. El soneto *L'orgoglio e la superbia ch'en vui regna*, pp. 61-62, es una exhortación para que los señores venecianos abandonen su actitud hostil hacia Clemente V, por el que habían sido derrotados cuando habían pretendido apoderarse de Ferrara en 1309, y aunque ninguna ligazón formal le une con la canción *Italia mia*, el punto de partida discursivo, el reproche contra los señores de la guerra, es similar.

57- MARTI, Mario. *Poeti giocosi del tempo di Dante*. Rizzoli, Milano, 1956. Sobre la ordenación del canzoniero de Niccolò de' Rossi: Furio BRUGNOLO. *Il Canzoniere di Niccolò de' Rossi II. Lingua, tecnica, cultura poetica*. Antenore. Padova, 1977; y SANTAGATA (1979).

58- MARTI (1956), pp. 419 y 435.

59- De Bindo Bonichi son especialmente interesantes sus canciones contra la corrupción del clero y en defensa de la libertad de los *comuni*, sirva de ejemplo *Poi Dio credò Adamo* en Natalino SAGPEGNO. *Poeti minori del Trecento*. Ricciardi, Milano-Napoli, 1952, pp. 299-301. En cuanto a los versos de Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime* ed. de Giuseppe CORSI. Laterza, Bari, 1952, pp. 119-120.

60- Para la interpretación del soneto SUITNER (1985), p. 205

61- Sobre la relación entre Petrarca y Sennuccio del Bene véase Joseph A. BARBER. *Il sonetto CXIII e gli altri sonetti a Sennuccio*. "Lectura Petrarce", Olschki, Firenze, 1982, pp. 21-39. Para la canción: Piero CUDINI. *Poesia italiana del Trecento*. Garzanti, Milano, 1978, pp. 18-24.

62- Acerca de Pierre Vidal y la *cansó de crozada* véase RIQUER (1975), pp. 57-58. Sobre el sirventés italiano se puede consultar W. Theodor ELWERT. *Versificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*. Le Monnier, Firenze, 1989, pp. 141-143. Del sirventés fronterizo habla Pietro G. BELTRAMI en *La metrica italiana*. Il Mulino, Bologna, 1991, p. 86.

63- ELWERT (1989), pp. 143-145; y BELTRAMI (1991), pp. 88-92.

64- SANTAGATA (1990), pp. 128-137.

65- MARTI, Mario. *Realismo dantesco e altri studi*. Ricciardi, Milano- Napoli, 1961, pp. 143-145.

66- DOTTI, Ugo. F. Petrarca *Sine nomine*. *Lettere polemiche e politiche*. Laterza, Bari, 1974, pp. XXVII-XXVIII.

67- PASQUINI (1981), pp. 259-262.

68- CUDINI (1978), pp. 141-142.

69- ZUMTHOR, Paul. *Semiologia e poetica medievale*. Feltrinelli. Milano, 1973, p. 30.

70- FEO, Michele. *IL Petrarca ritrovato*. "Reporter", junio 1985, pp. 14-19; y *Il Petrarca di Gotha e il poeta in piazza*, en "Nuovo Veronese", septiembre 1986, pp. 28-29.

71- WILKINS (1987), p. 53 y DOTTI (1987), p. 33.

72- WILKINS (1987), pp. 336-340. Polemiza con la hipótesis expuesta por Arnolfo FORESTI en *Il primo nucleo del Canzoniere*. "Convivium IV", 1932, pp. 321-343.

73- SANTAGATA (1990), pp. 273-290. Sobre el mito dáfneo véase María HERNANDEZ ESTEBAN. *La fusión mítica de Petrarca en Apolo. Aspectos de la poética petrarquesca*. "Analecta Malacitana" VIII, 1985, pp. 123-143.

74- PÖTTERS, Wilhelm. *Chi era Laura?*. *Strutture linguistiche e matematiche nel Canzoniere di Francesco Petrarca*. Il Mulino, Bologna, 1987. Según Pötters la ordenación del *Canzoniere* respondería a un esquema matemático que se pondría en relación con la estructura del soneto, y cuyo valor equivaldría al π griego.

75- ORELLI, Giorgio. *Il suono dei sospiri*. Einaudi, Torino, 1990, p. 41.

76- CONTINI (1964), p. XXXVIII.

77- Sobre la falsa concepción de Petrarca cantor de la paz SANTAGATA (1992) ha escrito unas irónicas líneas que creemos merece la pena reproducir: "*Il vero Petrarca è dunque ben diverso dal "cantor della bionda Avignonese" che nel melodrama verdiano "supplica pace" e presta le parole al Boccanegra che "va gridando: pace / E va gridando: Amor!"*. E' vero che la canzone all'Italia "va gridando: pace, pace, pace" (v. 122), ma basta leggere quella scritta, solo pochi anni prima, a celebrare la liberazione di Parma dalla "tirannide" degli Scaligeri ("*lo spietato morso / del tirannico dente empio e feroce*", vv. 28-28) da parte di Azzo, per costatare quanto poco irenico, in realtà, egli fosse quando erano in ballo gli interessi della sua parte o dei suoi amici", p. 163.

- 78- ORELLI (1990), p. 38.
- 79- FORESTI (1977), p. 27 ss..
- 80- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Gredos, Madrid, 1961, p. 319.
- 81- PONCHIROLI, Daniele. *Annotazioni a F. Petrarca, Canzoniere*, al cuidado de CONTINI (1964).
- 82- DRUPRÉ THESEIDER, Eugenio. *Problemi del papato avignonese*. Pàtron, Bologna, 1961, pp. 194-198. El autor recuerda que en su *Cronica* Giovanni Villani afirma que la promesa del legado papal hecha a la ciudad de Bolonia era sólo un ardid para construir allí una fortaleza, la Galliera, y mantenerla así subyugada.
- 83- DA PADOVA, MARSILIO. *Il difensore della pace*. UTET, Torino, 1975. Carlo MUSCETTA en *Crisi e sviluppi della cultura dal comune alle signorie* (publicado como introducción a Raffaele AMATURO, *Petrarca*. Laterza, Roma-Bari, 1974), pone de relieve el éxito del *Defensor pacis*, que inauguró toda una tradición laica en los estudios jurídicos, destacando en ella el profesor de la Universidad de Perugia Bartolo da Sassoferrato (1314-1357). Interesante es, asimismo, el hecho que ya en 1363 un anónimo florentino vulgarizara la obra, aunque traduciéndola del francés, con el título *Difenditore della pace*, cuando habían pasado a penas cuarenta años desde que Marsilio la terminara. Pp. 7-8.
- 84- SANTAGATA, (1988), y SANTAGATA (1992), pp. 162-165.
- 85- PONTE, Giovanni. *F. Petrarca Rime sparse*. Mursia, Milano, 1979.
- 86- DOTTI (1992), pp. 139-144.
- 87- MARTELOTTI, Guido. *Storiografia del Petrarca en Scritti petrarcheschi*, al cuidado de M. Feo y S. Rizzo. Antenore, Padova, 1983, pp. 485-486.
- 88- DOTTI (1987), p. 100, y Marcello AURIGEMMA *La concezione storica del Petrarca nel primo nucleo del "De viris illustribus" en "Dal medioevo al Petrarca"*. Olschki. Firenze, 1983, pp. 365-368. Véase además la bibliografía sobre el tema en el capítulo "Incertidumbre interpretativa y *Fortuna*" de esta tesis.
- 89- DOTTI (1987), pp. 62-63.

90- SANTAGATA (1992), p. 182; y PONTE (1979) para las noticias sobre el s. 104.

91- Sobre la cronología de este soneto Ponte parece estar de acuerdo con la hipótesis avanzada por Dante BIANCHI. *Sul sonetto CII delle "Rime sparse" en "Humanitas" VIII, 1953, pp. 414-423.*

92- WILKINS (1987), pp. 198-199; DOTTI (1987), p. 313, así como CARDUCCI-FERRARI (1984); acerca del retrato habla en la *Seniles*, I, 6. DOTTI (1987), comenta la *Familiar*, VII,15 dirigida a Luchino Visconti en pp. 192-193.

93- SANTAGATA (1988), pp. 85-117.

94- DOTTI (1987), p. 46.

95- DUPRÉ THESEIDER (1961), p. 27.

96- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*, al cuidado de C. Salinari, S. Romagnoli y A. Lanza, según el texto establecido por G. Petrocchi. El comentario sobre *ius* es de L. Pietrobono. Editori Riuniti, Roma, 1980.

97- SANTAGATA (1990), pp. 286-288 para la función de *Giove* en el envío. Acerca de la canción de las metamorfosis pp. 273-325.

98- YATES, Frances A.. *L'arte della memoria*. Einaudi, Torino, 1972, pp. 93-96.

99- SANTAGATA (1990), p. 226.

100- BALDUINO, Armando. *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*. Olschki. Firenze, 1984. Retomando la opinión de E. BIGI en *Introduzione* a F. Petrarca. *Opere*, ed. de E. Bigi e G. Ponte. Mursia, Milano, 1963, p. XXV; Balduino encuadra la experiencia sentimental del poeta en un esquema ético-literario privado completamente de implicaciones sociales o filosóficas, pp. 33-34. Creemos necesario establecer una diferencia entre experiencia privada y *Canzoniere* y entre creación autónoma y "escuela" o "corriente".

101- DOTTI, (1974), pp.180-186.

102- DUPRÉ THESEIDER (1961), pp. 102-112.

103- FORESTI, Arnoldo. *Dalle prime "alle seconde lacrime"* en "Convivium", 1940, pp. 19 ss. para el destinatario y la fecha del s. 68.

104- DOTTI (1987), pp. 42-43.

105- AGOSTI, Stefano. *Gli occhi le chiome*. Feltrinelli, Milano, 1993. El autor propone una lectura psicoanalítica del *Canzoniere* tomando como punto de partida las apreciaciones continianas en *Varianti e altra linguistica* (en la edición de Einaudi, Torino, 1970). Adelia NOFERI adoptó ya algunos presupuestos de Lacan en *Il gioco delle tracce*. La Nuova Italia, Firenze, 1979, de ellos, nos parece especialmente interesante el relativo al instinto de muerte como expresión límite de la función histórica del sujeto, pp. 56-57. La lectura de Agosti prescinde de una perspectiva histórico-literaria, sin embargo, su definición de melancolía, basada en la de Heidegger sobre la nostalgia en tanto que *dolore per la prossimità del lontano*, p. 63, es absolutamente idónea para estos sonetos escritos durante el viaje a Roma, lejos de Laura.

106- DOTTI (1987), pp. 86-89.

107- La *Hortatoria* (Var. 48) recogida en *Francisci Petrarcae de rebus familiaribus et Variarum* ed. de G. Fracassetti. Le Monnier, Firenze, 1863. Actualmente también en *Epistole* al c. de U. Dotti. UTET, Torino, 1978 pp. 892-918.

108- MANN Nicholas. *Estudio introductorio a F. P. Cancionero*. Cátedra, Madrid, 1989 (pp. 19-126). Preliminares traducción y notas de Jacobo Cortines. Mann destacada, de este viaje a Roma, la curiosa mezcla que se da en Petrarca de investigación erudita, incapacidad para observar, pues atribuyó Ponte Sant'Angelo a Trajano, y de mitificación deliberada, p. 48.

109- La bibliografía sobre la relación entre San Agustín y Petrarca es bastante amplia, aquí citamos, por orden cronológico: Pietro Paolo GEROSA. *L'umanesimo agostiniano del Petrarca*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1927. Carlo CALCATERRA. *Sant'Agostino nelle opere di Dante e del Petrarca* in *Rivista di filosofia neoscolastica*, suppl. al vol. XXIII, 1931, pp. 422-499, ahora en *Nella selva del Petrarca*, pp. 247-360. Ugo MARIANI. *Il Petrarca e gli agostiniani*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1946. Nicolae ILIESCU *Il Canzoniere petrarchesco e sant'Agostino*. Società Accademica Romana, Roma, 1962. Francesco TATEO. *Dialogo interiore e polemica ideologica nel "Secretum" del Petrarca*. Le Monnier, Firenze, 1965. Francisco RICO. *Vida u obra de Petrarca I Lectura del "Secretum"*. Antenore, Padova, 1974; y *Petrarca y el "De vera religione"*, *Italia medioevale e umanistica* XVII, 1974, pp. 313-364.

110- Sobre el tema ILIESCU (1962), pp. 135-139.

111- También sería importante relacionarlo con la función de la memoria.

112- Véase el apartado, en el cp. anterior, sobre los modelos espaciales.

113- BARTHES (1982). Para el análisis de "Babilonia" en el *Cancionere* nos basamos en las observaciones del autor acerca de la función del nombre propio en *En busca del tiempo perdido* de Proust, pp. 118-131.

114- FRUGONI, Chiara. *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*. Einaudi. Torino, 1983, en las pp. 143-144, hablando de los frescos alegóricos de Ambrogio Lorenzetti, acerca de los efectos Buen y del Mal Gobierno, en las salas del Palazzo Pubblico de Siena, la investigadora hace un interesante análisis del concepto visual en la Edad Media de *Babylonia*, ciudad infernal, cuya fuente es *Apocalipsis* 17. 3-6.

115- BOSCO, Umberto. *Petrarca*. UTET, Torino, 1946. En la p. 226 dice "*Grande pittore, il Petrarca, non di paesaggi, ma di un paesaggio (. . .) Il paesaggio del Canzoniere lo abbiamo invece tutto, o quasi tutto, già nel decimo sonetto*". HEGEL (1963) compara la eufonía, es decir la perfecta combinación entre forma y contenido espiritual, de la poesía en vulgar de Petrarca y la tendencia en la pintura italiana a idealizar el paisaje, pp. 973-984.

116- DOTTI (1987), P. 250.

117- TATEO (1965), en p. 61 pone de relieve la diferente sensibilidad de los protagonistas del *Secretum*, en donde se reflejaría una mayor conciencia por parte de Petrarca de la necesidad de un desarrollo de la espiritualidad.

118- Véase el cp. *Le premesse storiche e teologiche dell' "Civitas Dei"* en Mario D'ADDIO. *Storia delle dottrine politiche*, vol. I, ECIG, Roma, 1975, pp. 153-156.

119- PÉPIN, Jean. *Sant'Agostino e la patristica occidentale* pp. 46-61, en *La filosofia medievale*, al cuidado de Françoise Châtelet, p. 57.

120- FORESTI (1977), p. 30.

121- FORESTI (1977), p. 102, y SANTAGATA (1988), p. 23.

122- RICO (1974). Después de analizar ampliamente la datación anterior del *Secretum* en la primera parte de su ensayo, afirma en la p. 50: "Mientras la acción del *Secretum* está

explícitamente fechada en 1342, todo parece indicar que la redacción de la obra tuvo lugar años después, entre 1347 y 1353". Bortolo MARTINELLI ha discutido esta tesis en *Il "Secretum" conteso*. Loffredo, Napoli, 1982, defendiendo 1343 como fecha de redacción. Entre las pruebas que aporta Rico está la glosa de Tedaldo della Casa. Éste, cuando en 1378 transcribió de un original la obra, anotó: "Modo 3. 1353.1349.1347" (en el código Laurenziano XXVI sin. 9), fechas que corresponderían a la redacción de los tres libros que componen el *Secretum*. Martinelli, en cambio, cree que en esos años la obra sólo fue revisada. Toda esta cuestión ha suscitado una gran polémica. Hans BARON, de acuerdo con la fecha tradicional en *From Petrarch to Leonardo Bruni*, University of Chicago Press, 1968, pp. 51-101, ha propuesto 1347 en *Petrarch's "Secretum. Its Making and Its Meaning"*, The Medieval Academy of America, Cambridge, 1985. SANTAGATA (1992) se adhiere totalmente a la tesis de Rico.

123- DOTTI (1987), p. 166.

124- ILIESCU (1962), en especial pp. 68-69, y 23-24. En éstas últimas se refiere a Giovanni Alfredo CESAREO *Su le "Poesie volgari" del Petrarca*. Rocca San Casciano, Cappelli, 1898, p. 123.

125- SANTAGATA (1992), pp. 148-158.

126- MOHRMANN, Christine. Introducción a S.A. *Le Confessioni*. Rizzoli, Milano, 1992, pp. 15-46. La introducción está constituida por dos ensayos publicados por primera vez en "Convivium", 1957, pp. 257-267; 1959, pp. 1-12. La autora critica la interpretación de Pierre COURCELLE en *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*. París, 1950, según el cual el episodio de *Tolle et legge* tiene un significado alegórico y simbólico. En el manuscrito más antiguo de la obra, el denominado *Sessoriano*, en tres ocasiones diferentes se lee *divina* en lugar de *vicina* (*et ecce audio vocem de divina domo*), a lo que Mohrmann responde que: 1) este manuscrito no es fiable según la mayoría de los estudiosos, 2) la expresión *divina domus* es imposible en un texto cristiano del siglo IV, se usaba *domus dei* según una expresión bíblica fija, que es la que San Agustín utiliza en sus sermones, 3) en todos los demás manuscritos se encuentra *domus dei*. La percepción, en uno u otro sentido, que Petrarca pudiera tener de esta obra nos parece importante.

127- BACHTIN, Michail, *L'autore e l'eroe*. Einaudi, Torino, 1988, p.53.

128- SANTAGATA (1988), p. 14 y nota 2.

129- DUPRÉ THESEIDER (1961), p. 198.

130- SANTAGATA (1988), p. 29.

IV- LAS TRES CANCIONES CIVILES

1- Particularidades métricas en función del tema

No había faltado la intención por parte de Petrarca de resaltar el soneto 27, para equilibrar en su justa medida la ruptura temática de la ficción narrativa, con un uso de la rima bastante equilibrado. En la sílaba postónica hallamos un elemento nasal unido a la vocal central, excepto en los versos 10, 12 y 14. Si consideramos ahora la composición de acuerdo con el lugar que ocupará en la redacción Correggio, la uniformidad en esta forma métrica ya había sido convenientemente puesta de relieve en el soneto 18, *Quand'io sono tutto vòlto in quella parte*, todo él con rimas equívocas que le unen a la tradición de los sicilianos, a Guittone y a Monte Andrea¹.

El emparejamiento del soneto 27 a la forma métrica que ocupaba la más alta jerarquía en la escala de los géneros, transgrediendo la costumbre habitual, al menos durante todo el siglo anterior de usar el soneto para el intercambio de ideas o para la invitación a la disquisición², podría deberse a tres razones fundamentales. En primer lugar a la urgencia de llamar la atención a las conciencias con su apelación, en vista de que el proyecto para la cruzada cada vez era más débil en las intenciones de los políticos que en ella decían querer participar. En segundo lugar, a la necesidad personal del poeta de expresar sus ideas civiles por medio de una forma métrica menos sintética, de más amplio alcance discursivo y con la máxima elevación, en el tono más ilustre. Así pues la elección del "género" canción podría no deberse sólo a la búsqueda de variedad en las formas métricas, sino a un concreto deseo de que el mensaje fuera correctamente considerado, en su

completa significación. La tercera y última razón sería el enlace con la tradición vulgar más remota, la provenzal, en la que el sirventés, con la estructura métrica de la canción amorosa, era el vehículo lírico para la transmisión del mensaje social.

La plasmación del pensamiento político en el *Canzoniere*, tanto en la redacción Correggio como en la definitiva, corre a cargo de la forma canción. En este sentido consideramos que la conexión entre el soneto 27 y la canción 28 se adapta, en cuanto al tema y la ocasión para la que fueron escritos, pero no en cuanto a la forma, a lo que Lotman denomina simetría especular ("enantiomorfismo" en la traducción italiana que citamos) y que Jakobson utilizó para su teoría sobre la estructura del soneto, siendo ese tipo de simetría el caso más simple de combinación entre la identidad y la diferencia dentro de una estructura significativa, y principio general generador de sentido en las estructuras dialogísticas³. En efecto, este par de líricas que Billanovich calificó de *splendido dittico colonnese*⁴, se sobreponen como dos imágenes esencialmente contradictorias. Las relaciones de simetría se sustentan en la ocasión para la que fueron escritas, en la cronología de referencia extratextual, el 1333, y en los probables destinatarios pertenecientes ambos a la familia Colonna, tres razones que en realidad no dicen nada acerca el contenido, explican la finalidad pero no las causas, ya que los hechos significativos respecto a la sintagmática del texto son dos, surgiendo ambos de la disposición consecutiva de los poemas, a saber:

1) Rompen, con un corte absolutamente neto, con la ficción amorosa, introduciendo un tema nuevo en el *Canzoniere*, aunque no ajeno a la concepción global de la poética del autor, como lo prueba, por poner un ejemplo, su poema *Africa*

2) La autoconciencia sobre dicha ruptura está plenamente puesta en

resalto en el envío de la canción, y no en el soneto anterior. *Il successor di Karlo*, evaluado en la diacronía concreta de la formación del *Canzoniere*, tal vez fuera en el momento de su composición un soneto ocasional destinado a permanecer al margen de cualquier posible colección de las *nuge*, pues aún en el caso de que en tan tempranas fechas se le hubiese pasado por la mente la construcción de un posible *Canzoniere*, éste, quizá bajo la subterránea influencia de la *Vita nuova*, hubiera sido destinado a seguir las pautas, más o menos elásticas, de la lírica amorosa, probablemente adaptado al signo de Apolo. También la canción a la cruzada pudo tener en el origen ese carácter ocasional, pero el espacio que concede el envío para desvelar la propia convención métrica, le permitió engarzarla, antes o durante la formación de la redacción Correggio, con la *ficlio* dedicada a Laura, tal vez reescribiéndola en su totalidad o en la parte que corresponde a los tres últimos versos, en los que se la pone en conexión con las otras canciones amorosas.

En los versos centrales de la estancia V de *O aspectata in ciel* la finalidad es convencer al destinatario para que use sus dotes de orador con la intención de superar el *impasse* en el que se hallaba el proyecto para la cruzada, se le ruega que muestre su elocuencia, con la palabra y con sus escritos (vv. 66-67), para que Italia se despierte al son de su claro sermón (vv. 70-71). Lo que se uniría con la observación de Montanari de que la poesía durante el *Trecento* se consideraba aún como una forma particular de elocuencia, por lo que seguía el entramado lógico de la retórica de la oración, siendo utilizada para argumentos de exhortación civil o de carácter sacro. La canción 28, y las otras dos canciones políticas, responderían, entonces, a distintos esquemas retóricos.

O aspectata in ciel se dividiría en un *exordium* en la primera

estrofa, una *narratio* en las tres siguientes, donde se describen los hechos, una *confirmatio* y una *disgresio* en las dos últimas, para dar paso a la *conclusio* o *peroratio* en el envío.

El esquema de *Spirto gentil* sería notablemente diferente y no respondería a los cánones puros de las disposición retórica, después de un largo exordio mezclaría la *narratio*, la *confirmatio* y la *peroratio*, aunque Montanari admite que la situación respecto al canon retórico empeora en *Italia mia*, es la distensión de las partes la que dota de equilibrio a la composición.⁵

Las apreciaciones de Montanari son interesantes sobre todo en relación a la canción para la cruzada, puesto que el descubrimiento del destinatario ha girado siempre entorno a los versos que lo describen como un clérigo o religioso que manejaba con destreza los resortes de la elocuencia, y en ellos ha profundizado Santagata para demostrar que no es Giacomo, sino Giovanni, el fraile Colonna, el interlocutor de Petrarca⁶. No sería impensable que el poeta hubiera adaptado conscientemente el esquema a las más estrictas normas retóricas, combinando admirablemente la apelación del mensaje con la forma misma. No obstante, el denominador común más evidente entre las tres canciones civiles es que son "canciones-sirventés" de tipo guittoniano, según la definición de Elwert en su artículo sobre la variedad métrica y temática de las canciones en función de su distribución en el *Canzoniere*⁷, porque se ajustan, en cuanto al contenido a los sirventés provenzales, y en cuanto a la forma al modo de construir las canciones de Guittone, que en las didácticas y morales solía usar una *sirma* bastante larga en contraposición con la *fronte*, como se puede comprobar en *Vergogna ho, lasso . . .*, con el porcentaje 6: 12, o en *Ahi, quant'ho* un ejemplo extremo con 4: 15.⁸

Ahora bien, Elwert omite que el modelo métrico adoptado para la temática política es el mismo que el de las que él llama *le tre*

*colonne del Canzoniere*⁹, las tres composiciones fundamentales de su arquitectura: la 23, por ser la primera canción que aparece en el eje sintagmático; la 264, porque es la primera en la parte *In morte*; y la 360, que sería la conclusiva, ya que la dirigida a la Virgen, la 366, funciona como *explicit*. A estas tres añade Elwert la 119, también de tipo guittoniano, que equilibraría la distancia entre la 23 y la 264. Convendría recordar que Foresti había notado ya la unión temática y métrica del grupo 119, 264 y 360, y sus puntos de contacto con la apertura del libro tercero del *Secretum*, por desarrollar, respectivamente, los motivos de la gloria, del descarrío y el del proceso al amor delante del tribunal de la razón.¹⁰

Es irrefutable la función estructural del grupo, sin embargo disintimos de las aseveraciones de Elwert cuando niega cualquier papel constructivo a las canciones políticas, las cuales se limitarían a mezclarse con las amorosas en la parte *In vita*, pues obvia la dialéctica cronológica entre estas y las rimas de aniversario, actitud lógica en cierta medida, puesto que declara que él estudia las canciones en la redacción definitiva y no en las distintas etapas de la formación del libro¹¹. Pero con respecto a la temática debería resaltar, al menos, la canción 28 por abrir el núcleo de contenido político, e introducir la innovación de la forma métrica que el mismo estudioso aísla adosándole el justo calificativo de *sirventés*. Excepción hecha de esta salvedad, queda bastante claro, después de la lectura de este ensayo, que Petrarca utiliza un determinado modelo métrico para sus canciones políticas, el guittoniano (opuesto al *petrarchesco* y al *provenzale*).

Petrarca eligió con especial cuidado el tipo de convención métrica con el que exponer su pensamiento político, procurando que las canciones tuvieran la suficiente amplitud y desenvoltura en su estructura para afinar los matices del mensaje, equiparándolas de

este modo, en su precisión, a aquellas en las que expresaba los momentos álgidos de su historia interior, y a las que había asignado la función de ser los pilares de la sintagmática puramente discursiva del texto. Todo ello a pesar de que sigue con fidelidad, excepto en el tríptico 71-73 dedicado a los ojos de Laura, la norma de los trovadores de que cada canción debe poseer una disposición métrica singular.

El traspaso de un soneto, el 27, a tres canciones para expresar la temática política debe corresponder a la necesidad de Petrarca de ampliar el periodo que normalmente ocupa los dos cuartetos, en la estancia de la canción¹². El cambio de rima, aunque se siga el mismo orden, de una estancia a otra, aligera la carga de la selección lexical, permitiendo una mayor libertad, aunque quizá una menor eficacia, a la hora de transmitir un determinado mensaje.

La descripción estrófica de las tres canciones es la siguiente:

Canción 28: ABC, BAC / C, DeED, E, FdF.

Canción 53: ABC, BAC / C, DEED, dFF.

Canción 128: AbC, BaC / c, DEed, d, fGfG.

En las tres el envío es igual a la *sirma*. El número de versos dentro de cada estrofa es de 15, 14 y 16, respectivamente, y el número de estrofas es de siete más el envío en los tres casos.

Es necesario observar que el desequilibrio en la comparecencia de endecasílabos y heptasílabos es notorio. En la 28 el porcentaje es par a 13/2, en la 53 es de 13/1, mientras que en la 128 es mucho más armónico con 9/7. Si lo parangonamos con el número de versos que establecen la diferencia entre *fronte* y *sirma*, 6: 9, 6: 8 y 6: 10, se deduce que la desigualdad métrica es un principio constructor más potente que el que se da en el eje vertical, aunque semejante

apreciación sirve para un nivel muy superficial, porque la desmembración rítmica de los endecasílabos en dos hemistiquios de 7 y 5 sílabas, o viceversa, según la caída del acento, establece una equivalencia secundaria entre las dos diferentes medidas de versos. Con ello no se entiende que el verso sea realmente divisible, sino que su ritmo sigue estas pautas¹³, aunque en el origen, los versos cortos, según D'Ovidio, son miembros o fragmentos de un ritmo más largo, que aparentemente se han transformado en autónomos, o han alcanzado verdadera autonomía.¹⁴

El verso más elevado, según la normativa del *Trecento* es el endecasílabo, y Dante, por ejemplo, sólo utilizó esta medida en *Donne ch'avete intelletto d'amore*, pero sería Bembo en sus *Prose* quien, basándose en los *Fragmenta*, elevó a canon el uso de Petrarca¹⁵. La canción excelente, por lo tanto, será, en principio, la compuesta por un mayor número de ellos. La *canzonetta* se distingue, en cambio, por el predominio de heptasílabos¹⁶.

Desde el punto de vista de la medida silábica, la diferencia sobresaliente entre las canciones y los sonetos del tema político del *Canzoniere*, pensamos que generalizable a todas las rimas, es que en los sonetos la isometría presupone un alto grado de identidad que deberá contraponerse a una enorme concentración en el plano rítmico-fónico, siendo a partir de este presupuesto de donde proviene la explicación de la rima uniforme del soneto 27 con la preponderancia casi absoluta de elementos nasales, como ya vimos anteriormente, que sirve al autor para resaltar con una señal métrica la peculiaridad de su contenido. En el soneto 138, que cierra la serie de los antiaviñoneses, y todo el subtema, hay una alternancia en los cuartetos entre *-ira/-ia*, manteniendo las mismas vocales, vocal palatal + vocal central, con la sola diferencia de una consonante, que para su descargo es sonante.

Fubini, analizando las singulares rimas en *-ezzo* de los tercetos del soneto 136, subrayó que la crudeza satírica de la rima ambienta la rareza de la situación, es el triunfo de lo extravagante, sin equivalente en los *Fragmenta*, donde normalmente la palabra-rima no se destaca de las demás, proporcionando esa sensación de equilibrio y moderación tan resaltada por numerosos comentaristas¹⁷.

Apreciaciones encontradas con las expuestas por Picchio Simonelli en un trabajo, por otra parte muy preciso, acerca de las estructuras fonéticas en el *Canzoniere*, en el que afirma que las rimas no amorosas están construidas en general a partir de tramas de semántica sintáctica *non accompagnata o sottolineata da particolari ricerche di effetti fonici*¹⁸. Obviando el hecho de que el sonido musical de la rima es un derivado no sólo de la fonética, sino también de la semántica de la palabra¹⁹, creemos que la diferenciación se debe establecer en primer lugar entre las formas métricas presentes en el *Canzoniere*, y, en todo caso, dentro de cada género, como ha hecho Elwert con las canciones, aislar y contrastar posibles diferencias, si la hubiera, para relacionarlas posteriormente con la variedad temática.

El despliegue de procedimientos compositivos rítmicos es tan notable en este grupo, que sería francamente temerario establecer un baremo comparativo que nos indujese a adherirnos sin reservas a la apreciación hecha por Picchio Simonelli.

Hay una riquísima variedad acentual en los heptasílabos, que abarca los tres tipos rítmicos, con acento en las sílabas 3º y 6º, 1º 3º y 6º, y, por fin, 2º 4º y 6º. Los endecasílabos por otro lado, siguen con regularidad la norma mantenida a lo largo de todo el *Canzoniere*, con alternancia de acentos en 6º y 10º, y en 4º 8º y 10º. Valgan de ejemplo paradigmático de la admirable variación

acentual algunos de los versos iniciales de la canción 128:

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno

6°

10°

e le piaghe mortali

3°

6°

(vv. 1-2)

piacemi almen che'miei sospir' sian quali

4°

8°

10°

spera 'l Tevere e l'Arno,

1°

3°

6°

(vv. 4-5)

Rettor del cielo, io cheggio

2°

4°

6°

che la pietà che Tì condusse in terra

4°

8°

10°

(vv. 7-8)

Con una maestría insuperable el poeta ha combinado los heptasílabos de ritmo anapéstico (v. 2), trocaico-dactílico (v. 5), y yámbico (v. 7) con los endecasílabos. Nótese especialmente el equilibrio del número de acentos en las parejas de versos, y el papel que juega *che* para reforzar la cesura, en este poema, donde por el porcentaje 9/7, el más alto en heptasílabos de la muestra, la marcación de los hemistiquios adquiere un valor estructural esencial. Se podría decir que la dualidad métrica posee un carácter dialéctico, a desigualdad de medida se opone la semejanza acentual.

Pero la singularidad de la estrofa inicial, en la que radica el

arte de la canción²⁰, por su capacidad modelizadora, está subrayada también por la enorme potencia de sus rimas y de las relaciones que entre ellas se establecen, siendo el ejemplo más palpable el de la canción 53, con la acumulación de los sonidos palatales distribuidos en la *fronte*: *reggi-correggi* (que es además una rima derivada), *saggio-viaggio*; y en la *sirma*: *raggio* (verso de vuelta), *vergogni-agogni*, *svegli-capegli*.

De los seis versos que integran la *fronte*, cuatro están unidos por una rima cuya única variación es la vocálica, aunque semejante artificio nada tenga en común con el que emplearon los provenzales basado en la apertura o en la cerrazón de la vocal tónica, que se perdió en Italia por la carencia de esa distinción en el siciliano ilustre²¹, ni tampoco, por el cambio de género y de código lingüístico, con la rima de variación vocálica que utilizará la poesía burlesca durante el siglo XVII.

La fuerza de los sonidos dominantes en la *fronte* se expande hacia la *sirma* con el verso de vuelta que, a su vez, entra en conexión con los otros dos pares de rimas ya señalados. Los otros cinco versos restantes responden, asimismo, a una fórmula bien definida: sonante (nasal o líquida) + consonante. En la *fronte*: *alberga-verga*, y en la *sirma*: *spenta-senta-lenta*.

En la canción 28 la concentración de la rima es menos densa. Hay una predominancia de consonantes líquidas geminadas distribuidas en la estancia I: *bella-ancella* (vv. 1-5) y *spalle-valle-calle* (vv. 8-11-14), coincidentes con el elemento sonántico de *carca-varca-barca* (vv. 3-6-7), *porto-conforto-torto* (vv. 9-10-12) y con *sciolta-volta* (vv. 13-15); con lo que sólo dos versos con rima dental, *humanidade-strade* (vv. 2-4), y situados en el núcleo de la *fronte*, quedan al margen del sonido preponderante.

Por último, en la canción 128, la afinidad entre las rimas de la

primera estrofa, es mucho más leve. Existe mayoría de sonidos vibrantes: *indarno-Arno* (vv. 1-5), *terra-guerra-serra* (vv. 8-11-12), *fero-vero* (vv. 144-16), en analogía con un par de líquidas, *mortali-quall* (vv. 2-4). El engarce entre la *fronte* y la *sirma* está reforzado por la presencia de una consonante palatal doble: *veggio-seggio-cheggio* (vv. 3-6-7), con la intensidad y sonoridad que aporta.

Vistas las tres primeras estancias de las canciones, la norma a la que parece responder la semejanza y la disparidad entre las rimas es que a un alto grado de isometría corresponde un gran número de coincidencias consonánticas. Recordemos que la distribución de endecasílabos y heptasílabos era de 13/2, 13/1 y 9/7, respectivamente para las canciones 28, 53 y 128. El acercamiento fónico en estrofas donde la medida del verso es muy regular, por ejemplo en *Spirto gentil*, potencia un rápido vaciamiento semántico de las palabras que comparten iguales o similares sonidos consonánticos en el eje de la rima, puesto que las empuja hacia la equivalencia. Posteriormente, con la colisión que ello supone, varían su contenido hasta transformarse en lo que Lotman denomina palabras ocasionales²². La repetición fónica abre la vía de acceso a la oposición semántica, a una mayor identidad (isometría -----> múltiples repeticiones fónicas) corresponde una búsqueda acelerada, por parte del receptor, de las potenciales diferencias de significado, las cuales al materializarse fácticamente pasan a engrosar la carga de significancia del poema.²³

En la estancia de la canción 128, la más heterométrica de las tres, con la relación 9/7, donde la repetición fónica es menor, el proceso de vaciamiento de las palabras ubicadas en el eje de la rima está equilibrado con la equivalencia entre el heptasílabo y el hemistiquio de igual medida del endecasílabo. El área del espacio métrico, por un lado, y el área del espacio fónico, por otro, se

reparten, alternativamente y al mismo tiempo, la competencia de dotar de significancia al texto. De ahí, de la suavidad rítmica que de ello se deriva, de la paulatina acumulación emocional que provoca la repetición melódica, y la perfecta adecuación con el plano del contenido, que *Italia mia*, sea considerada uno de los momentos cumbre en el discurrir poético del *Canzoniere*, y epicentro indiscutible de la temática política.

La estancia de las canciones políticas formada por un mayor número de endecasílabos, al acatar la tendencia de la concentración en la rima, está más cercana al procedimiento compositivo del soneto, lo que no haría sino corroborar la tesis, mantenida por bastantes estudiosos, según la cual este último proviene de un estancia de canción, y más concretamente de la *cobla esparsa provenzal*²⁴. Además, las conexiones interestróficas, en lo relativo a la convención métrica, no existen en estas composiciones civiles, con lo que, en efecto, no es posible considerar que los sonetos sean la expresión concentrada de una canción completa, como proponía Contini cuando derivaba la unión interestrófica entre cuartetos y tercetos de la de la canción provenzal a *coblas capfinidas*.²⁵

Sólo un par de excepciones de tal recurso se podrían hallar en nuestro grupo, siendo excesivamente puntillosos. En la canción 28, entre la IV y la V estrofa:

ma tutti colpi suoi commette al vENto.
Dunque ora è 'l tEMpo da ritrare il collo
 (vv. 60-61)

La asonancia en el final del verso está conectada con la del final del hemistiquio. Sin embargo, el verdadero nexo surge del entramado sintáctico del discurso completo de poema con *Dunque*,

que resume y extrae la conclusión de las circunstancias humanas e históricas expuestas en los versos procedentes, y exhorta al destinatario para que use sus conocimientos de retórica para hacer propaganda de la cruzada.

La segunda excepción tiene un caracter aún más débil. En la canción 53 el último verso de la estancia III y el primero de la IV empiezan por la conjunción copulativa *et*:

*ET dice: Roma mia sarà anchor bella,
ET se cosa di qua nel ciel si cura,
(vv. 42-43)*

La ligazón interestrófica está basada, no tanto en efectos fónicos, como en el empleo, tan frecuente en el *Canzoniere*, del polisíndeton.

Petrarca une únicamente en cinco canciones las estancias a imitación de los poetas provenzales: en la 29 *Verdi panni*, por medio de la *rim dissolut*, en la 105 *Mai non vo' piú cantar*, con *rima al mezzo*, inspirada en *Ar vei vermells* de Arnaut Daniel, en la 135, *Qual piú diversa et nova*, en donde queda libre el penúltimo verso de cada estrofa siguiendo la *rim estramb*, en la 206 *S'i' 'l dissi mai* que sigue el modelo de las *coblas capcaudadas*, y en la 366 *Vergine bella*, con la repetición de la misma palabra o grupos de palabras al comienzo de cada estrofa. Los nexos que ligaban las estrofas en las líricas provenzales se perdieron en Italia porque la palabra prevalecía ya sobre la música, y, además, porque la lengua italiana ofrecía menos posibilidades de palabras con idéntica desinencia.²⁶

No obstante, el despliegue de recursos empleados para conseguir el efecto rítmico es notable. Las rimas derivadas por ejemplo, son bastante numerosas. En la canción 28 las hallamos en

la estrofa II *spira-sospira*; y en la III *degno-disdegno*. En la canción 53, además de la ya señalada *reggi-correggi*, aparecen en la II estancia *sparte-parte*, en la III *rivolve-involve*, en la VI *attende-intende*, y por último en la VII *acorda-discorda-ricorda*. En la canción 128 hay la siguiente relación: II *campi-scampi*; IV *mise-commise*, *parte-sparte-disparte*, *prezzo-disprezzo*; VI *dolcemente-mente*; y en VII *sdegno-degno*.

Existen también algunas rimas equívocas: en la canción 28: *sole-sòle* (sustantivo-verbo), *dèi-dêi* (sustantivo-preposición y pronombre), y en la canción 128 *legge-legge* (sustantivo-verbo). Es posible incluso aislar algún caso curioso como el par *madre-padre* en la canción 53, rima que se podría encuadrar dentro de las denominadas gramaticales, si bien sea una rima entre antónimos.

En el eje de la rima de los envíos es notorio que no aparezca ninguno de los recursos rítmicos hasta ahora enumerados, Petrarca no interpone la más mínima traba a la apertura del poema. La apelación a la propia canción es el principal elemento de engarce.

En el interior de los versos los efectos fónicos utilizados son las asonancias y las aliteraciones, aunque ciertamente no con excesiva profusión. Sin embargo, la aliteración nominal en el *incipit* de la canción 28

O aspecTATA in ciel BEaTA et BElla

posee en sí, por la posición que ocupa, una importante energía rítmica. O, un poco mas adelante, en el v. 5 *a Dio DILecta*,.

En la canción 53 hay un característico ejemplo de aliteración en encabalgamiento:

. . . / il NostRO caPO ROMA,
PON'MAN / . . .

(vv. 20-21)

Sobresaliente aliteración, por otra parte, debido al hecho de que el v. 21 es el de unión entre la *fronte* y la *sirma*, con la rima *Romachioma*. La aparición de *man'* (plural) en el último verso de la estrofa precedente (con *capegli* en el límite de la rima), y de *Roma* en el quinto verso, crea toda una serie de conexiones paradigmática de los procedimientos compositivos petrarquescos para entablar trabazón entre las estancias.

Todavía más elaborado, si cabe, es el caso de los tres famosos versos que encabezan la estancia III:

*L'ANTiChE Mura CH'ANCHor TeME ET aMA
ET TreMA'l MoNDO quANDO SI riMEMbra
del TeMpo ANDato e'NDieTro SI rivolve*

(vv. 29-31)

versos que para Sapegno son *l'inno dell'umanesimo nascente*²⁷, el juego de aliteraciones es tan compacto que, hasta la cesura del tercer verso, es difícil separar un fonema del resto del segmento melódico.

La canción 128 carece de segmentos aliterativos tan potentes como los vistos en las otras dos, aunque encontramos un grupo de dos versos y un verso solo que coinciden en la presencia de la labiodental. El primero en la estrofa II:

*Vano error VI lusinga:
poco VEdete, et parVI VEder molto,*

(vv. 23-24)

el segundo en la IV:

VOstre VOglie diVIse
(vv. 55)

En ambas ocasiones los versos dan inicio a la *sirma*, sirviendo de marcadores estructurales a la vez que reiteran la función de retorno a lo ya percibido que cumple la rima.

En esta canción hay además una insistente repetición anafórica:

QUAL colpa, QUAL giudizio o QUAL destino
(vv. 57)

En lo concerniente a las asonancias, el v. 58 de la canción a la cruzada gira alrededor de la velar "-o-", al principio con gran concentración para luego diluir ligeramente el sonido:

pOpOLO ignudO paventOsO et lentO
(vv. 58)

La estrofa IV de *Spirto gentil* goza en los dos primeros versos de una relevante señalización por medio de asonancias, con:

LE dOnnE lagrimOsE, e'l vulgo inerme
dE lA tEnErA EtAdE, e i vecchi stanchi
(vv. 57-58)

La coincidencia entre el primer hemistiquio del v. 57, y el análogo del 58 es casi matemática. Aunque existe también el ejemplo

contrario en *Italia mia*:

per piú dOlOr, del pOrpOl senza legge
(v. 43)

Aquí la asonancia pasa la frontera de la cesura, con lo que, al mismo tiempo, la remarca. La intercalación de una palabra libre (*del*) sirve para ahuyentar la monotonía del grupo.

De las observaciones anteriores parece deducirse que, en las tres canciones civiles, se da una tendencia generalizada a resaltar el área medial de la composición con una sutil, pero evidente, puesta en práctica de recursos fónicos.

Sería poco menos que absurdo considerar, desde una perspectiva evolutiva lineal, que Petrarca superó el modelo provenzal de la construcción lírica, incluido el político. La máxima originalidad consistió, con arreglo a aquella tradición, en que el poeta elevó a la categoría de canon el prescindir del esquema previo de una canción amorosa, creando uno *ex novo*. Aunque tampoco hay que minimizar la innovación, pues en un aspecto decisivo estas composiciones de los *Fragmenta* se alejan radicalmente de las de los provenzales, en las cuales la carga subjetiva de poema, según la tesis de Zumthor²⁸, carece de importancia, siendo susceptibles de interpretación, por parte del crítico moderno, sólo si se las considera objetos de existencia gramatical. El salto cualitativo del *Canzoniere* seguramente no se debe a la construcción intrínseca de las canciones, y en este sentido concordamos con la afirmación de Elwert de que *il poetare dei provenzali per lui rimaneva un alto ideale*²⁹ que nunca se propuso superar, la novedad consiste en que el yo que canta es el protagonista absoluto de un texto unitario, y no de un poema aislado situado dentro de un espacio estético

solipsista. Petrarca revolucionó el panorama literario porque, como proclama la famosa sentencia de Quaglio,

Ideò per primo un "libro di versi", ricavandolo da una serie di esperimenti tramite personale significativa selezione³⁰.

2- El principio y el final: indicios sobre los destinatarios

A pesar de la revolución lírica que supone el que por vez primera un considerable conjunto de formas métricas diferentes sean el medio expresivo de un yo contradictoriamente coherente, y exhiban las múltiples facetas y matices de ese mismo yo respecto a un problema central e irresoluble, la historia amorosa, aunque dejando constancia de ciertas experiencias periféricas que ayudarían a reconocerle fuera de los límites de la unidimensionalidad, a pesar de ello, es un hecho indiscutible que Petrarca no subvirtió las formas métricas, las fijó y pulió, como decía Contini:

si preoccupava di chiudere i suoi spartiti, non già di speculare sull'ingegnosa sorpresa.³¹

En el esquema de la canción sus principales aportaciones fueron que desestimó definitivamente los pentasílabos y las estrofas isométricas, y la división entre pies y *sirma* es la única que admitía para la estancia. Pero en el camino evolutivo de la canción se mantiene lo que Zumthor denomina su arquitectura:

(. . .) le sole imposizioni che limitano questa libertà riguardano l'esordio (prima strofe) e la conclusione: a questi due

*punti terminali della canzone sono legati certi motivi specializzati; il sistema non è tuttavia perfettamente rigoroso: l'esordio può mancare e la conclusione comportare o no un commiato.*³²

En efecto, es el principio, la primera estrofa, la que posee una función modelizadora, pues no es sólo la prueba de la existencia, sino que además determina la categoría posterior de causalidad. En el *De vulgari eloquentia* Dante proporciona una definición exacta del proceso.

*Porque del mismo modo la canción es el seno que acoge la totalidad del pensamiento, la estancia contiene toda la técnica, y las estancias que siguen a la primera no pueden asumir ningún artificio técnico nuevo, sino que deben secundar el arte de su predecesora.*³³

Como ya señalamos anteriormente de las tres canciones políticas, sólo en la primera, *O aspecta in ciel*, el exordio coincide con la primera estrofa, mientras que en las otras dos es más extenso, abarcando prácticamente también la segunda. Si comparamos la estrofa inicial de 28, 53 y 128, con la del grupo con el que comparten afinidades de convención métrica y en el que se sustenta la construcción de la globalidad del libro, grupo formado por las canciones 23, 264 y 360, es obvio que la diferencia no reside en el artificio. En ellas la reflexión acerca del propio yo recorre una trayectoria que parte *Nel dolce tempo de la prima etade* (c. 23, v. 1), prosigue con la meditación autocomplaciente acerca del mísero estado de ánimo en el que ha caído el poeta, *I' vo pensando, et nel pensier m'assale / una pietà sì forte di me stesso*, (c. 264, vv. 1-2), hasta deponer toda su historia amorosa ante el tribunal que deberá

juzgarla *Quel'antiquo mio dolce empio signor / fatto citar dinanzi a la reina* (c. 360, vv. 1-2).

En las canciones políticas, aun con la presencia del yo en el exordio, no hay reflexión, la apelación al interlocutor, encarnado sucesivamente en el alma, en el espíritu gentil y en Italia, es fática, porque pretende ante todo poner en contacto a los interlocutores³⁴, el yo está al margen de la historia amorosa en la están engastadas. Petrarca se sitúa así lejos tanto de las canciones políticas en las que se mezclaba el sentimiento amoroso y el pesimismo civil, como la escrita por su amigo Sennuccio del Bene en 1313 a la muerte de Arrigo VII *Da poi ch'i ho perduta ogni speranza*, donde la imposibilidad de estar con la amada se equipara a la pérdida de las esperanzas políticas, como de la canción atribuida a Bindo di Cione del Frate *Quella virtù, che 'l terzo cielo infonde*, compuesta después de la coronación de Carlos IV, en 1355, es decir, cuando quizá Petrarca ya había tomado la decisión de mantener en silencio lírico sus ideas cívicas.³⁵

En el poema de Bindo la personificación de Roma, quejándose por su actual decadencia, propone una monarquía para la ciudad bajo la tutela imperial³⁶, con lo que gozó de una gran fortuna, como lo atestiguan varios manuscritos. En ella el autor pide permiso a Amor para exponer el lamento de la ciudad:

*Ma perch'ì veggio Italia guastare,
l' priego Amor che per sua cortesia
tanta triegua mi dia,
ch'ì possa in sua difesa recitare
quello ch'io in vision udì narrare
a una donna con canuta chioma,
la qual mi disse ch'era l'alma di Roma.*

(vv. 13-19)

Las composiciones de Sennuccio y de Bindo, que podrían ser muestras extremas de un amplio lapso de tiempo dentro del cual Petrarca trabajaba también sobre tema, son significativas porque demuestran que en la primera estancia de los poemas políticos del *Canzoniere*, y en cuanto ésta es modelizadora de las demás, en todo el resto de la composición: a) no se mezcla el sentimiento amoroso con el civil; b) el mensaje político no se plantea subordinado al amoroso; c) se desarrolla en el plano de lo real, sin recurrir a la *visio*.

De estos tres puntos característicos, el último es también la clave que traza una línea de demarcación con la otra gran vertiente de la poesía histórica de Petrarca inspirada en el *Somnium Scipionis* ciceroniano. En el poema latino *Africa* Publio Escipión, en los libros I y II, se presenta en sueños a su hijo, el futuro Africano, para darle a conocer los más famosos hechos y personajes de la historia romana. El punto de arranque del discurso político en el *Canzoniere* no se abre por medio de un artificio evocativo, el *topos* onírico, tan frecuente en la literatura medieval, y al que Petrarca recurre, en cambio, en los *Triumphs*³⁷. En el exordio de la canción 53 el sueño de Italia, connotado negativamente, en el puro sentido fisiológico, *dormirà sempre, et non fia chi la svegli?* (v.13), es una pérdida temporal de conciencia, pero no es visionaria en absoluto.

No es pues en la primera estancia, como tampoco lo era en el primer soneto, el 27, donde el poeta aporta el enlace conectivo con la globalidad de la fábula, es como ya se ha avanzado en el envío de la primera canción no amorosa, en la 28.

El *commiato* no falta en ninguna de las tres, al contrario de lo que sucede en las canciones más vueltas hacia la tradición; ni la 70, la de las citaciones, ni la 105, calificada a veces de *frottola*, pero que en realidad continúa el género del *devinalh* cultivado por los

seguidores del *trobar clus*, finalizan con un *commiato*.³¹

La función esencial del envío, al igual que la contera en la sextina, es cerrar convenientemente la composición, y en las canciones civiles adquiere una importancia primordial a partir del momento que desde el envío de la 28 la convención métrica del mensaje político se equipara a la de las canciones amorosas, apelación que no es en absoluto ambigua, y se verifica sin excepción en las tres:

Canzon, ch'agli occhi miei cela et contende

(c. 28, v. 107)

Sopra 'l monte Tarpelo, canzon, vedrai

(c. 53, v. 99)

Canzone, io t'ammonisco

(c. 128, v. 113)

La puesta al desnudo de la convención métrica, personalizándola, con la acumulación de posibles receptores (el lector, el destinatario real, singular o plural, la misma canción y las canciones amorosas del *Canzoniere*), hace que cada una de estas composiciones se perciba insertada dentro de una categoría muy peculiar, dentro de un límite verdaderamente sutil entre el nivel formal y el semántico, entre el plano de la expresión y el plano del contenido. La unidad del *Canzoniere*, desde el punto de vista métrico no deja lugar a dudas, es más, es precisamente la apelación que se halla en el envío de la canción 28 una de las huellas fundamentales para poder considerar el libro como tal, ya que, por una parte, fija en la sintagmática un nuevo subgrupo temático

abierto con el soneto que la precede, y por otra actúa de bisagra entre ese conjunto y la totalidad del libro:

*Tu vedrai Italia et l'onorata riva,
canzon, ch'agli occhi miei cela e contende
non mar, non poggio o fiume,
ma solo Amor che del suo altero lume
più m'invaghisce dove più m'incende:
né Natura può star contra 'l costume
Or muovì, non smarrir l'altre compagne,
che pur sotto bende
alberga Amor, per cui si ride et piange.*
(vv. 106-114)

Para Santagata es indiscutible que en los tres últimos versos Petrarca declara que es ésta su primera canción no amorosa. Con la homología entre la *pietas* religioso-patriótica y el amor-pasión (*per cui si ride e piange*) certifica la pertenencia de este texto al resto de su praxis poética³⁹. No podemos, en cambio, estar de acuerdo sin reservas con que *né Natura può star contra 'l costume* (v.111) sea aquí, como en el tercer libro del *Secretum*, una aplicación de la doctrina estoica para condenar la pasión amorosa, que propugna que la bondad del hombre se corrompe en la vida social. En las *Tuscolanae* (III, 24-25) de Cicerón, las pasiones, divididas en placer y deseo, y miedo y dolor, impedirán al sabio llevar una vida alejada de la muchedumbre, actitud ésta necesaria y deseable para poner en práctica la racionalidad en cada una de las acciones y alcanzar el ideal de existencia virtuosa. Pasiones que, luego, en la teoría agustiniana serían las que gravarían y confundirían el alma.⁴⁰

La máxima estoica, en el determinado contexto de la canción 28, es perfectamente ambivalente, puesto que se puede referir tanto al amor, que le impide seguir los dictados de la naturaleza, o sea, comprometerse, con las armas y con las letras, para una renovación espiritual de la que la cruzada sería uno de los pasos obligados, como puede ser también un reproche a aquellos que por su pasión desmesurada por el poder político, y por su falta de virtud, retrasaban la marcha hacia Tierra Santa; y, por extensión, una crítica a toda sociedad. Petrarca, desde el momento que en el envío asume la imagen del sabio estoico, es un participante intelectual, no pragmático, en un acontecimiento bélico de la historia.

La referencia a Amor, por consiguiente, debe entenderse principalmente como recurso estilístico para suavizar el salto de contenido del poema, mientras que la naturaleza que no puede ser contraria a las costumbres deberá interpretarse como una confesión propia, pero extensible también a los demás, en el sentido de que el compromiso religioso e histórico está por encima de los deseos individuales. La unión con el soneto 7, *La gola e 'l somno et l'ollose piume*, de argumento moral, es tan obvia que incluso se repiten las palabras en rima, *costume, lume, fiume*. En el soneto *nostra natura vinta dal costume* (v.4) tiene un significado netamente ético, no amoroso, que matiza, en la sintagmática del libro, el significado ético-religioso.

El principio y el final de las canciones *O aspettata in ciel* y *Spirto gentil*, han sido desde siempre uno de los argumentos favoritos de la exégesis petrarquista, ya que de la primera estrofa y del envío, fundamentalmente, había que deducir quienes eran los destinatarios de ambas composiciones, tema éste muy importante, puesto que, siendo "políticas", de sus respectivos receptores se hubiera podido colegir cuáles eran las ideas civiles concretas que el

poeta había querido reflejar en el *Canzoniere*.

Los dos envíos poseen la particularidad, frente a los de las veintisiete canciones restantes del libro, de que la apelación a la composición se conecta con un personaje real ajeno a la historia amorosa. En la primera, *Tu vedrai Italia et l'onorata riva, / canzon*. . .(vv. 106-107), el personaje protagonista está en Roma, en las orillas de Tiber. En la segunda *Sopra 'l monte Tarpeio, canzon, vedrai / un cavalier* . . .(vv. 99-100) la alusión al Campidoglio romano, en el monte Tarpeio, no deja tampoco lugar a dudas. En ambas pues están delimitados el personaje destinatario y el lugar geográfico.

El caso de la canción a Italia es ligeramente diferente:

*Canzone, io t'ammonisco
che tua ragion cortesmente dica,
perché fra gente altera ir ti conviene,*
(vv.113-115)

En esta composición el grado de simbolización es significativo, porque en la primera estrofa la *fronте* está dedicada a la personificación de Italia. La *sirma*, por el contrario, es un ruego a Dios. Los presupuestos de los que parte el poeta, entonces, son el sentimiento "nacional", con las connotaciones de inconcreción institucional que ello suponía en la época, y el religioso. Los destinatarios aparecen sólo en la segunda estancia, y contrariamente a lo que sucede en las otra dos canciones, la apelación es crítica, una admonición.

En el resto de las canciones de los *Fragmenta* los recursos compositivos respecto al principio y el final son diferentes. La canción 268 *Che debb'io far? che mi consigli, Amor?*, la primera

después de muerte Laura, (la 264 aunque está ubicada en la parte *In morte* nos presenta aún a la protagonista en vida), fue dedicada con una apostilla a Sennuccio del Bene⁴¹, pero el amigo no es parte integrante del texto poético. La forma métrica es de nuevo la destinataria, de ahí la denominación de *vedova*, homologándola al sentimiento de luto, al dolor por la definitiva ausencia, del poeta:

*Fuggi 'l sereno e 'l verde,
non t'appressare ove sia riso o canto,
canzon mia no, ma planto:
non fa per te di star fra gente allegra,
vedova, sconsolata, in vesta negra.*

(vv. 78-82)

La canción 268 fue compuesta y rehecha entre el 19 de mayo de 1348, cuando Petrarca tuvo noticia de la muerte de Laura, y el 28 de noviembre del año siguiente, que la transcribió en otro folio, donde anotó la desaparición del amigo. Sennuccio había fallecido en otoño. En las sucesivas correcciones, en 1350 y 1351, hasta su inclusión definitiva en el Vat. Lat 3196, el 11 de noviembre de 1356, el poeta no creyó oportuno transformar la intención de la apostilla, en parte integrante del envío. Para el más querido poeta muerto, Petrarca había escrito el soneto 287, y tal vez el 291, además de los que ya le había dedicado en vida (108, 112, 113). En *Sennuccio mio, benché doglioso e solo* (s. 287), le pide que salude de su parte a Laura, a Guittone d'Arezzo, a Cino da Pistoia y a Franceschino degli Albizzi. Es cierto que la importancia de la canción 268, donde acaece la constatación de la anunciada muerte de la mujer amada, no permitía la inclusión de elementos extraños en la narración. No obstante, partiendo de la lábil comprobación, de

que Petrarca tuvo la oportunidad y la ocasión de introducir un destinatario al final de la 268 y no lo hizo, se certifica la singularidad de los envíos de las canciones políticas, en los que, repetimos, se percibe la presencia real de personajes ajenos a la *fictio amorosa*.

Respecto a la totalidad de los envíos del *Canzoniere*, convendría hacer un par de observaciones. La primera es que el de la canción a la Virgen, que cierra el libro, tiene a ésta como protagonista, dentro del tono general de oración de la composición. La segunda observación es que sólo tres canciones carecen de la apelación a la propia forma métrica (los números 206, 359, 360), además de las ya nombradas 70 y 105, que no terminan con el *congedo*, sino con una estrofa.

De lo dicho hasta ahora parecen deducirse tres particularidades acerca del principio y el final de las canciones políticas: 1) que fueron escritas para personajes reales ajenos a la *fictio amorosa*. 2) Petrarca no desveló nunca quienes eran dichos personajes, pues aunque en la 128 no era necesario, en la 28 y 53 hubiera sido lógico que así lo hiciera, y ello por dos razones, porque la canción para la cruzada justificaba cualquier destinatario, ya que la empresa que reclamaba estaba por encima de un Estado o tendencia política concretos, y porque la canción 53, ya en la época podía ser interpretada como dirigida a Cola di Rienzo. 3) La última observación atañe a la forma, y es que los envíos también siguen la tendencia más generalizada en el *Canzoniere*, puesto que en ellos se apela a la propia composición.

En efecto, las canciones políticas están dedicadas a personajes reales, aunque no hayan faltado opiniones singulares, como la que expresaba en su comentario, publicado en Venecia en 1513, Francesco Filelfo, aseverando que la canción a la cruzada estaba

dirigida a toda la cristiandad⁴². El poeta, como en las *Sine nomine*, se encargó de dejar en la sombra a los personajes, actitud opuesta a la que adoptó en los sonetos para los amigos, en los que el nombre es parte del texto poético del mismo, o a la de aquellos otros de los que se conoce el destinatario por declaración expresa del propio autor. El ocultamiento es voluntario, ni siquiera después de que la redacción Correggio se hiciera pública Petrarca aclaró quienes eran los protagonistas, cuando, en vista del efervescente ambiente social, es posible intuir que, casi con toda seguridad, fue interrogado sobre el tema en más de una ocasión, por el círculo de personas con las que mantenía una íntima relación y por los políticos con los que tan estrechamente estuvo en contacto.

La objeción de que tampoco sabemos quién era Laura, cae por su propio peso, el objeto que provoca el amor-pasión está justificado ontológicamente, son las pulsiones del que ama las que configuran el ser amado y lo concretizan, luego, a pesar de que Laura no sea intercambiable, sus datos personales son secundarios respecto a la convulsión interior del poeta. En el caso de las rimas políticas los datos extratextuales no son accesorios, puesto que Petrarca declara querer incidir, en un modo u otro, en la situación que provoca su discurso lírico.

Detengámonos brevemente ahora en los destinatarios que la crítica filológica ha sabido descubrir tan magníficamente, luchando, diríamos, contra la deplorable carencia de datos objetivos. Hasta 1985, año en el que Santagata publica el artículo *Sul destinatario della canzone petrarchesca "O aspettata in ciel beata et bella"* (R.v.f. 28) se aceptaba sin discursión que éste era Giacomo Colonna. Así lo había establecido Carducci en su *Saggio* de 1876.⁴³

Las seculares investigaciones habían especificado una serie de criterios, a los que el personaje debía responder, tenía que ser: a)

un religioso (estrofa I); b) un intelectual que escribía y practicaba la oratoria (vv. 61-67); c) sensible al mensaje de la cruzada; d) confidente de la poesía amorosa de Petrarca (envío); e) romano o residente en aquella ciudad. A ello responde Santagata que Giovanni Colonna di Galliciano era un fraile predicador, perteneciente al orden de los dominicos, que escribió un *De viris illustribus*, enciclopedia en la que se recoge la vida y obra de trescientos treinta escritores antiguos y modernos, cristianos y paganos. En la época que Petrarca compuso la canción aún no había escrito su otro libro, la historia universal *Mare historiarum*, pero Petrarca seguramente conocía ya su interés por la materia. En 1324 fue nombrado predicador general, era un orador "profesional", y más tarde fue enviado a Chipre, quizá con el encargo de preparar la estrategia diplomática y misionera en Oriente. Por diferencias de criterio con la corte papal, es posible que abandonase Aviñón pasado el verano de 1332, y que en los dos años siguientes residiera en Roma. Por otro lado, no era necesario que el destinatario de la canción tuviese que ser un confidente de los amores del poeta.

Para llegar a estas conclusiones Santagata se ha basado en parte en las investigaciones de Billanovich sobre los dos códices de la *III Década* de Livio. Si fue Giacomo quien apostilló el Laurenciano 63, 21, es evidente que no tenía un gran conocimiento ni de latín, ni de estilística⁴⁴, los versos de la canción 28

*Tu ch'al, per arricchir d'un bel thesauro,
volte l'antiche e le moderne carte,
(vv. 76-77)*

no serían muy idóneos a la competencia literaria real de Giacomo. La breve síntesis sobre la demostración de Santagata no da una idea

precisa de la exactitud de sus deducciones, es necesario leer el artículo para seguir las paso a paso. El hecho es que actualmente se acepta su propuesta, las únicas objeciones que se le pueden hacer es que en los dos sonetos que parecen estar dirigidos a Giovanni Colonna di Galliciano, el 99 y 114, el poeta usa el *voi* y no el *tu* del verso 76⁴⁵, pero, aún así, sus argumentaciones son totalmente válidas.

En cuanto al destinatario de la canción *Spirto gentil*, Vellutello, en su comentario de 1523 sostuvo ya que estaba escrita para Cola di Rienzo, aunque otros comentaristas del *Cinquecento* reconocían en ella a Stefano Colonna, *il Giovane*, que fue designado senador en 1335. Antonio Marsand en su edición de las rimas en Padua en 1819, puso el nombre de Cola al frente de la canción. La crítica se mantuvo dividida hasta que, anota Carducci,

(. . .) finalmente Ad. Bartoli (. . .) rivelò ("*Domenica del Fracassa*", Roma, a. II, 1885, n. 2) un nuovo e antico pretendente da un codice ashburnhamiano (478) che ha sulla canz. questa rubrica "*Mandata a messer Bosone d'Agobbio essendo senatore di Roma*". L'ashburnhamiano fu scritto (. . .) circa la metà del secolo XV da Bonaccorso di Filippo Adimari, copista di più altri codd. fiorentini, il quale nel riccard. 1601 si sottoscrisse con la data 1453⁴⁶

Carducci corrobora estas afirmaciones con la opinión de Morpurgo, para quien el manuscrito derivaba del código Ricciardiano 1100, escrito a principios de siglo XV, y en el que consta también el nombre de Bosone, atribución hoy en día aún vigente, especialmente desde que Calcaterra la adoptara definitivamente⁴⁷.

La candidatura de Cola di Rienzo ha sido desestimada por varias razones. En una carta del 10 de agosto de 1352, enviada a Francesco Nelli cuando el emperador entregó Cola al papa (*Familiars*, XIII, 6), Petrarca reconoce que escribió al tribuno para alentarle en su rebelión contra los nobles romanos. Las epístolas son la 38, 40, 42 y 48 de las *Varie*, la 2, 3 y 4 de las *Sine nomine*, y la 7 del libro VII de las *Familiars*, y en ninguna de ellas alude en absoluto a la canción 53 *Spirto gentil*. Sin embargo en la *Varie* 48, la denominada *Hortatoria*, prometía al tribuno que celebraría su empresa con una composición lírica. En efecto, al parecer en agosto de ese mismo año, 1347, Petrarca escribió la égloga quinta, la *Pietas pastoralis*, en su honor, y se la envió acompañada de una carta (*Var.* 42) en la que le explicaba la alegoría y la referencia a Roma de la composición latina⁴¹.

En la misma *Hortatoria*, como ya sabemos, Petrarca pone a los Colonna entre los enemigos de Roma, mientras que en la canción les presenta como víctimas de la situación:

*Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi
ad una gran marmorea colomna
fanno noia sovente, et a sé danno.
Di costor piange quella gentil donna
che t'à chiamato a ciò che di lei sterpi
le male piante, che fiorir non sanno.*

(vv. 71-76)

Se ha pensado que si la canción fuera para Cola, los Colonna no tenían que contraponerse a los demás nobles. Los distintos animales figuraban en los blasones de las familias romanas tradicionalmente enemigas de los protectores del poeta: los osos son

de los Orsini, las águilas y los lobos corresponderían a dos ramas diferentes de los condes de Túscolo, los leones representarían a los Savelli (o los Annibaldi), y las serpientes a los Caetani. Dupré ha propuesto una identificación algo diferente: las águilas son los condes de Vico, y las serpientes los Anguillara.⁴⁹

El pronombre *costor* parece referirse, en efecto, al polisíndeton del verso 71, sirve para sustituir a personas o a animales, aunque la personificación en la metáfora de la *gran marmorea colomna* es tan potente que ello no sería un obstáculo insuperable para considerar el sintagma antecedente del pronombre, en especial cuando *noia* posee como rasgo distintivo "+ humano". Por otro lado, los versos 80-81 *Ahi nova gente oltra misura altera / irreverente a tanta e tal madre* se refieren sin la menor duda a todos los poderosos que han sumido a Roma en la miseria desde que Constantino transfirió la sede del Imperio a Bizancio en el año 330.

Una prueba interna más concluyente en contra de la candidatura de Cola se halla en el envío. Petrarca declara que no conoce personalmente al destinatario:

*Digli: Un che non ti vide anchor da presso,
se non come per fama huom s'innamora,*
(vv. 102-103)

Si la canción fue escrita antes de los años cuarenta, quizá en 1338 hipotetiza Wilkins⁵⁰, entonces el candidato más firme sería, junto al aval proporcionado por los códices, Bosone de' Raffaelli da Gubbio, que fue nombrado senador el 15 de octubre de 1337 y que se mantuvo en su cargo hasta el 24 de junio de 1339. Carducci, de todas maneras, resalta al final de su comentario un artículo de Vittorio Cian, según el cual la canción habría sido escrita para Cola

di Rienzo, pero cuando éste cayó en desgracia, Petrarca la rehizo, dirigiéndola a un espíritu abstracto que representaría al redentor de Roma y de Italia que el poeta tanto deseaba. Asevera Cian:

*Rifacendo la primitiva canzone, egli le avrebbe dato quel carattere di indeterminatezza enimmatica, quasi sibillina, ond'egli e il Boccaccio e in generale quegli umanisti si compiacevano specialmente nelle ecloghe di contenenza politica.*⁵¹

Observación muy pertinente, porque la voluntaria indeterminación de las canciones políticas del *Canzoniere* es indiscutible. Acerca de quién fuese el destinatario de ésta sólo podemos obtener la certeza relativa de las reconstrucciones filológicas. Paul Piur, en su clásica monografía *Cola di Rienzo*, asegura que en julio de 1347 el secretario del senado de Roma, Francesco Baroncelli, fue a Florencia para pedir, de parte del tribuno romano, cien jinetes. Durante las conversaciones que se llevaron a cabo para llegar a un acuerdo citó varias veces la canción *Spirto gentil* para corroborar que Cola se había puesto como modelos de hombres de estado a Julio César, Escipión, Fabricio, Marcelo y Octaviano⁵², aludiendo a los versos de la estrofa III en los que los míticos Escipiones y el cónsul Cayo Fabricio Luscino, famoso por su honestidad, son los *exempla* que testimoniarán el resurgir de la antigua gloria romana guiada por *Spirto gentil*.

El tono de la canción no es tan exaltado como el que usó en las cartas que dirigió a Cola, aunque tampoco tan remiso y contenido como han querido ver varios comentaristas, empezando por De Sanctis:

*Il disegno è concepito freddamente e a priori, con oggetti distribuiti astrattamente e secondo un ordine logico.*³³

decía el crítico, evaluándola además inferior al argumento que trata, pues la creía escrita para cantar la restauración de la república romana por parte de Rienzo.

Si el dato que aporta Piur acerca de las declaraciones de Francesco Baroncelli es cierto, ello significa, junto a las pruebas textuales de la formación del *Canzoniere*, que la canción a mediados de 1347 ya era de dominio público. De todos modos la fecha de composición siempre ha dependido, a lo largo de toda la historia de la crítica, de quien fuese considerado su protagonista.

Precisamente debido a que carece de un destinatario concreto la fecha de escritura de *Italia mia* ha sido otro de los argumentos clave de la exégesis de los *Fragmenta*. Si la sospecha de una acción voluntaria por parte de Petrarca para ocultar quienes se escondían tras el *anima* de la canción a la cruzada y tras el *spirto* de la 53 ha pasado por la mente de todos los que se han ocupado del tema, en cuanto a la canción 128, Dante Bianchi, en 1934, y aún en plena afervescencia del método histórico, se hacía una larga pregunta, que merece la pena reproducir:

(. . .) non potè per caso avvenire che la canzone all'Italia contenesse in origine dei riferimenti più precisi alla guerra che l'ispirò e di cui è rimasta traccia nella redazione definitiva, e che quei precisi accenni in sèguito, dopo tante prove, scomparissero, per dare adito a frasi più imprecise per ciò che ha attinenza ai fatti, non al contenuto della canzone, che ne deriva anzi maggiore altezza di ispirazione, maggior valore di persuasione?. Nella domanda che non avrà forse mai risposta, -è cosa assai probabile,-

*è contenuta la soluzione del problema.*⁵⁴

Si el poeta borró voluntariamente, y a *posteriori*, las huellas de los destinatarios concretos, y también las de la denostada guerra, entonces el hecho de que la primera estrofa esté dedicada a Italia y a Dios, procedimiento que rompe con los empleados en las otras dos canciones civiles, se explicaría en el marco de la finalidad de inconcreción de la que venimos hablando.

La hipótesis lógica, en este caso, sería que ésta primera estancia tal vez fuera añadida o profundamente cambiada, para poner en un segundo plano a los destinatarios reales. En el envío no se retoman ni la apelación a la patria italiana, ni tampoco el ruego a la Providencia, en abierto contraste con el *Tu* (v. 106) de la 28 y el *cavalier* (v. 100) de la 53. El diálogo con la canción es exclusivo, los señores, a los que se había dirigido con el *Voi* (v. 17), están presentes como un referente ajeno a la estructura dialogística, en tercera persona. La alusión religiosa y los consejos a los destinatarios están en la estrofa VII. No es posible sin embargo emitir ningún tipo de hipótesis para poner en duda la pluralidad de los destinatarios reales, como se deduce de las indicaciones diseminadas a lo largo de toda la composición, por ejemplo en: *Vostre voglie divise* (v. 55), *Nè v'accorgete anchor per tante prove* (v. 65), *Voi siete or qui; pensate a la partita* (v. 100). Esta especulación no posee absolutamente ningún valor práctico, ya que no existe en ningún código, ni en ninguna epístola, ni en ninguna otra obra de Petrarca un solo indicio que pueda aportar una mínima base de apoyo a la hipótesis de la posible corrección de la canción, aunque sí sabemos que el método de trabajo del poeta era la reelaboración y la corrección obsesivas.

Existe la certeza razonable de que la canción formaba parte de

la segunda forma del *Canzoniere*, recopilada a finales de los años cuarenta, y la seguridad de que era parte integrante de la redacción Correggio de 1356-58. Wilkins, aceptando la tesis de Carducci, la considera escrita en 1344-45, durante la guerra de Parma⁵⁵, entre Obizzo d'Este (aliado de Mastino della Scala, de Taddeo Pepoli, que era el señor de Bolonia, y de Francesco degli Ordelaffi, que era el de Forlì) y Filippino Gonzaga, de Mantua, apoyado a su vez por Luchino Visconti, señor de Milán.

Los problemas habían comenzado por las discordias surgidas entre los hermanos Correggio. A la muerte de Simone, Azzo vendió Parma a Obizzo por 60.000 florines de oro, el 24 de noviembre de 1344. Guido, que era proviscóneteo, se opuso a ello y fue expulsado de la ciudad, mientras que Giovanni, el más joven de los hermanos, permaneció al lado de Azzo. En diciembre del mismo año la tensión en la región lombarda se hizo insoportable, y las tropas de los Gonzaga y los Visconti, entre las que había muchos mercenarios extranjeros, empezaron el asedio. Petrarca habitaba en Parma desde diciembre de 1343 (*Familiars*, V, 7), junto a su hijo Giovanni, y al parecer ya por entonces pensaba establecerse definitivamente en Italia.⁵⁶

Carducci para fijar la fecha se basó, además de en el comentario de Luigi Marsili, agustino muerto en 1394 y amigo de Petrarca, publicado en Bolonia en 1863, en las deducciones de De Sade, el cual la había puesto en relación con la epístola dirigida a Barbato de Sulmona (*Familiars*, V, 10), en la que Petrarca narra su fuga de Parma, el 23 de febrero de 1345, para librarse de las consecuencias de la guerra que allí se combatía, y de cómo se dirigió a Bolonia, aunque en esta carta nada deja traslucir la conmoción expresada en la canción⁵⁷, cuenta sólo las peripecias personales que acompañaron la huida, el asalto de los bandidos, la

lluvia torrencial en medio de la noche cerrada y una caída del caballo en la que se dañó el brazo derecho.

El otro argumento de Carducci para sostener su tesis, o sea que la canción se halla en la zona de las rimas *In vita* escritas en torno a esos años, y que por lo tanto no era lícito asignarle una fecha más tardía, fue rebatido por algunos estudiosos a principios de siglo⁵⁸, que aducieron las semejanzas entre *Italia mia* y dos epístolas enviadas por Petrarca al *doge* Andrea Dandolo, la primera de 1354 (*Familiars*, XVIII, 16), teniendo en cuenta además que el poeta había ido como embajador de los Visconti a Venecia en 1353, para exhortar a la República a que llegase un acuerdo con Génova, con la que se disputaba la primacía en el Mediterráneo.

En la *Seniles* X, 2, escrita desde Venecia a su amigo Guido Sette en 1368, Petrarca asegura que hace veinticinco años que escuchó por vez primera el horroroso clamor de las tropas mercenarias⁵⁹, aseveración que nos remite en la cronología a los años 1343-44. lo cual sumado, como un dato secundario, a las investigaciones de Wilkins acerca de la colección de los años 1347-50, y a las semejanzas con la epístola a Barbato puestas de relieve por Carducci, hace que unánimemente la crítica acepte en la actualidad que la canción fue escrita con ocasión de la guerra de Parma

Es necesario, sin embargo, hacer una última observación, que por ser tan obvia, no ha sido resaltada por la crítica, y es que no hay en toda la canción 128 una sola palabra que se pueda poner en conexión, directa o indirectamente, con la familia Colonna. Santagata, que considera la vertiente política de redacción Correggio bajo el signo del filocolonnismo, califica el carácter del texto de extravagante⁶⁰. Si es indudable que no tomar partido, en esta ocasión por Azzo es una prueba de la independencia del poeta,

es cierto. asimismo, que en el texto político más importante de todo el libro la familia romana no halla cabida, y que los famosos exabruptos contra *la tedesca rabbia* (v. 35) y el *bavarico inganno* (v. 66), serían recordados por aquellos que ya conocían la canción cuando la *Hortatoria* se hizo pública, o viceversa. Todo ello sucedió años antes de que la primera colección de rimas dotadas de un cierto orden se concretase, para enviársela al amigo Azzo, el cual giraba desde hacia mucho tiempo en la órbita de los Visconti.

En la última estrofa, después de recordar a los señores el tópico cristiano de que esta vida es el camino para la eterna, hay una mención a las obras prácticas o de armas y a las del ingenio:

*Al passar questa valle
piacciavi porre giú l'odio et lo sdegno,
vènti contrari a la vita serena;
et quel che 'n altrui pena
tempo si spende, 'in qualche acto piú degno
o di mano o d'ingegno,
in qualche bella lode,
in qualche honesto studio si converta:*

(vv. 103-110)

Nótese el contraste entre esta incitación a las obras de ingenio y la complicidad respecto a los intereses intelectuales con Giovanni Colonna di Gallicano de la canción a la cruzada. La estrofa ha sido evaluada negativamente por algunos críticos. El mismo Alfieri apostillaba fríamente que si Petrarca se la hubiese ahorrado la canción sería más hermosa. También Biagioli, del que jocosamente comenta Carducci que adoraba cada coma de Dante o Petrarca, tuvo el coraje de alzar la voz para proclamar su disgusto por la caída del

tono patriótico respecto a las anteriores, a lo que responde Carducci, después de subrayar la importancia compositiva de la invocación a Dios de la primera estancia:

*Ora questa parte di cristiano e religioso, che pur si era proposta, il Petrarca non l'aveva ancora fatta: la fa a questo punto, e opportunamente. Dopo che all'accorgimento politico e ai sentimenti patri, parla ora alle coscienze.*⁶¹

Quisiéramos enlazar este comentario, que en sí mismo no posee segundas intenciones, con la especulación anteriormente expuesta de una posible revisión de la canción para borrar de ella las huellas de las referencias concretas. Pero, además, lo que suele pasar inadvertido es que la idea del quehacer intelectual, que aunque muy débil existe, no se plantea ya tampoco en conexión a otro, que por añadidura pertenece a la familia protectora del artista, sino que es éste quien incita a los poderosos para que inviertan el tiempo en las artes, en practicarlas o, interpretamos más bien, en auspiciarlas. En el soneto 104 dedicado a Pandolfo Malatesta, escrito en 1343, vimos como cambiaba el registro plural del soneto 10, para confesar *Però mi dice il cor ch'io in carte scriva* (v. 5). La soledad del poeta que adquiere conciencia de su creatividad individual, es paralela a la independencia política, y la canción a *Italia mia* es otra muestra más de esta nueva actitud.

3- Los escenarios de la política

La afinidad en la descripción de paisajes entre las canciones políticas y las amorosas era para Momigliano una de las principales pruebas de que la línea que separaba los dos temas respondía más a una impresión fruto de la lectura superficial que a una realidad estructural del *Canzoniere*. La atmósfera de soledad que envuelve los versos de *Spirto gentil e Italia mia* sería similar, sino idéntica, a la de la canción 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*, o la del s. 35, *Solo e penoso i più deserti campi*, un paisaje sin acción que dejaría en el lector una impresión más religiosa que patriótica⁶².

Pues bien, en el soneto 27, en el que Petrarca da las pautas del tema político, la acumulación de paisajes urbanos es bastante significativa. En primer lugar la mítica, aunque en este caso real, *Babilonia* (v.4), *Bologna* (v. 8), y *Roma*, que aparece en dos ocasiones (vv. 8 y 13). En la canción 129 el poeta expresa, en efecto, su rechazo de la vida ciudadana:

*Per alti monti e per selve aspre trovo
qualche riposo: ogni abitato loco
è nemico mortal de gli occhi miei.*
(vv. 14-16)

que amplían el desasosiego del soneto 35:

*e gli occhi porto per fuggiere intenti
ove vestigio uman l'arena stampi.*
(vv. 3-4)

En la sextina 237, adjuntada en la forma Malatesta, tres o cuatro años antes de la muerte de Petrarca, aunque quizá escrita en Valclusa en 1346, sintetiza a la perfección esta idea:

*Le città son nemiche, amici i boschi
a' miei pensier', / . . .*

(vv. 25-26)

Actitud que se ha venido denominando el "mito de la vida solitaria", y cuya fuente es el pensamiento de Séneca sobre la decadencia moral, con la cultura como único medicamento que pueda salvar al hombre. Los pasos lógicos que conducirán al poeta a buscar, y a justificar la soledad, el alejamiento del mundo, los sintetiza Dotti en los siguientes cinco puntos: 1) El ánimo humano está enfermo porque constantemente lo turban las pasiones. 2) La única curación es la filosofía, aunque el sabio deberá, ante todo experimentarla sobre sí mismo. 3) El filósofo, después de haber reconocido sus propios errores, valorará la importancia del tiempo. 4) Puesto que el filósofo no trabaja en exclusiva para los contemporáneos, sino también para los postreros, tendrá que continuar sin descanso su estudio y sus investigaciones, nunca llegará al final. 5) Por último, quien se compromete a tanto, se retirará de los quehaceres del mundo, la soledad será la "patria" del sabio.⁶³

Salvatore Quasimodo, vio, asimismo, en el sentimiento de la soledad la condición absoluta de los *Fragmenta*:

*Il dolore è qui col suo colore di sangue, batte per il tempo che
verrà con parole che davanno alla solitudine una determinazione
morale. "La solitudine senza lettere è la morte, è il sepolcro di un*

uomo vivo" (*"De vita solitaria"*- Lib. I, Cap. I). Sono parole di Seneca.⁶⁴

Petrarca en *De vita solitaria*, manifiesto de la ética práctica que guiará al hombre reflexivo y creativo, consciente de la duplicidad del propio "yo" en soledad, condición obligada para la perfección tanto laica como religiosa⁶⁵, delinea los principios a los que el artista y el protector se deberán atener en el mutuo intercambio. Dedicada a Philippe de Cabassole, obispo de Cavaillon, centro del que dependía Valclusa, la empezó a escribir en 1346, a su vuelta a Provenza, después de los sucesos de Parma. En su teorización, la poiesis poética está íntimamente ligada al paisaje, la soledad es imposible en las ciudades, sólo en el campo el aislamiento es una cualidad, un privilegio donado por la naturaleza. *Gramen alpinum sapis, ex alto ventis*, sabes a hierba, porque vienes de lo alto, de la montaña, le dice, en un figurado diálogo a un *montanarum carmen*, quizá el 129, compuesto en Selvapiana, su refugio ideal en Italia, en los alrededores de Parma.⁶⁶

La concentración plástica del *Canzoniere* no depende, de la supuesta incapacidad de Petrarca para la descripción paisajística, admirable en algunos versos de las canciones civiles, opuesta a la prepotencia visual del Dante de la *Commedia*⁶⁷, sino a la identificación entre la reflexión poética y la necesidad interna de la historia amorosa, armonizadas por medio de la visión subjetiva de la topografía en la que es colocado el objeto de la pasión, Laura. En este sentido Bosco sí ha observado justamente que ella es inconcebible encerrada entre cuatro paredes, las pocas ocasiones en que se presenta así a los ojos del lector pasan casi desapercibidas, porque su esencia es igual a la perfección de la naturaleza, como muestran estos versos de la canción 125⁶⁸:

*Qualunque herba o fior colgo
 credo che nel terreno
 aggia radice, ov'ella ebbe in costume
 gir fra le plagge e 'l fiume,
 et talor farsi un seggio
 fresco, fiorito et verde*

(vv. 69-74)

preludio de la emblemática canción 126 *Chiare fresche e dolci acque*, en donde el paisaje de Valclusa se sacraliza, *aere sacro sereno* (v. 10), para adaptarse a aquella que debería haber nacido en el paisaje perfecto por antonomasia, en el Paraíso (v. 55). A lo largo de toda una serie de composiciones Petrarca ha ido delimitando el ideal del lugar solitario y la presencia más imaginada que real de la amada, dentro de él.

En un tríptico compuesto por los sonetos 112-114, los dos primeros escritos para Sennuccio y el tercero para el fraile Giovanni Colonna⁶⁹, Petrarca recalca el valor ambiental de Valclusa por medio del deíctico *qui*, estableciendo una gradación en la descripción de las distintas y contradictorias actitudes de Laura inmersa en el entorno, precedidas por un total de diez *qui* en el s. 112, hasta el *Qui mi sto solo* (v. 5) con la oposición a Babilonia-Aviñón (v. 1) en el 114, pasando por *Qui dove mezzo son* (v. 1) y *Qui son sicuro* (v. 5) del 113 en el que al mismo tiempo que expresa la pena por la lejanía del amigo, su otra mitad, exalta el refugio campestre en el que señorea Amor.

Poco después hallamos un díptico en el que el nombre de Valclusa está explícito: en el soneto 116 *In una valle chiusa s'ogni'ntorno* (v. 9), y en el 117 *Se 'l sasso, ond'è piu chiusa questa valle* (v. 1), juego de palabras que reaparecerá luego en las

cercanías de los antiaviñoneses, en la canción 135 *in una chiusa valle, ond'esce Sorgia* (v.93). Sin embargo de los tres sonetos contra la corte papal, y de la totalidad de las líricas políticas, el lugar en el que se escriben versos y donde el poeta se recrea en su pasión amorosa es un lugar ausente. No porque la guerra en sí constituya un espectáculo imposible de conjugar con el sentimiento amoroso, como muestran dos sonetos juveniles, el 176 y el 177, añadidos en la forma Chigi:

*Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi,
onde vanno a gran rischio uomini et arme
vo sicuro io, chè non pò spaventarme
altri che 'l sol ch'à d'amor vivo raggi;*
(vv. 1-4)

En el siguiente dice de Amor:

*Dolce m'è sol senz'arme esser stato ivi,
dove armato fier Marte, et non acenna,*
(vv. 5-6)

Los bosques son los de las Ardenas, que Petrarca atravesó en julio de 1333 (*Familiars*, I, 4), cuando regresaba de Colonia y se dirigía hacia Aviñón, y la guerra, tratada como un decorado desvaído que apenas oscurece la alegría juvenil del amante que vuelve para estar cerca de Laura, es la que tenían entablada el conde de Flandes y el duque de Brabante.⁷⁰

En las tres canciones civiles el impulso descriptivo cambia radicalmente. No es ya la visión subjetiva del poeta, que crea o ama, la que dibuja un paisaje en el que él mismo, o la imagen ideal

de Laura, se reflejan difuminando los detalles, donde la naturaleza al completo no sería sino el resultado de la extrema metamorfosis de los dos protagonistas, y la sensualidad reprimida hallaría la vía de escape en la manifestación invitante del *locus amoenus*. Después de todo la muerte de la protagonista que es sino la suprema identificación del cuerpo carnal con la tierra. La primitiva intención de dedicar la colección de poesía al mito dáfneo, atraen una serie de nexos en este sentido.

El núcleo de las canciones civiles abre la temática geográfica con una impresionante descripción de Europa en la canción a la cruzada, a la que está dedicada casi toda la tercera estrofa:

*Chïunque alberga tra Garona e 'l monte
e 'ntra 'l Rodano e 'l Reno et l'onde salse
le 'nsegne cristianissime accompagna;
et a cui mai di vero pregio calse,
dal Pireneo a l'ultimo orizzonte,
con Aragon lassará vòta Hispana;
Inghilterra con l'isole che bagna
l'Oceano intra 'l Carro et le Colonne,
infin là dove sona
doctrina del sanctissimo Elicona,
varie le lingue et d'arme, et de le gonne,
a l'alta impresa caritate sprona.*

(vv. 31-42)

Los versos especifican el concepto de unidad europea para la misión bélica en Tierra Santa, que en la estrofa anterior había aparecido ya: *si che molt'anni Europa ne sospira*: (v. 22), junto a las dos ciudades emblemáticas de la cristiandad: *Babilonia* (v. 30),

con toda la carga simbólico-negativa, que anunciaba el soneto 27, y Jerusalén que es nombrada por una perífrasis *sacro loco* (v. 23).

En los versos 31 y 32, con un movimiento quiástico que recorre en términos de oposición los cuatro puntos cardinales, bosqueja el territorio francés desde el oeste (*Garona*) al este (*monte*=Alpes), y del sur (*Rodano*) al norte (*Reno*), reforzado rítmicamente por las asonancias en vibrante que ligan los dos últimos ríos, y concretando la totalidad en sus límites con *l'onde salse* del Mediterráneo y del Atlántico. En los versos 35 y 36, continúa con el mismo recurso entrecruzado que permite una panorámica de conjunto y circular. Con rápidas pinceladas, describe, en una primera trayectoria que va aproximadamente de oriente a occidente, la península Ibérica desde el *Pireneo* hasta *l'ultimo orizzonte*, el cual, según la interpretación más plausible, sería Portugal y Galicia⁷¹, cuyas costas eran la parte más extrema del confín espacial conocido. La alusión al reino de Aragón se explica por su lucha contra los árabes.

Con el par de versos siguientes se completa el quiasmo geográfico, ubicando Inglaterra y el Océano entre el *Carro*, la Osa Mayor, al norte, y las *Colonne* de Hércules al sur. Luego, la descripción espacial se ha escandido en dos tiempos: uno inicial aplicado a dos particularidades, Francia y España, y otro final, que surgiendo de lo concreto y aislado, Inglaterra, permite abarcar el continente cuyo deber es la salvación y defensa de la cristiandad.

Aunque estos horizontes que el poeta parece utilizar en un sentido estrictamente geográfico, adquieren en otras rimas el valor de los confines inconmensurables del sentimiento amoroso. En la canción del ocaso, la 50, en la que parangona su estado de ánimo con la vieja peregrina, el labriego, el pastor, los navegantes y los bueyes, en la cuarta estrofa, por medio de un *adynaton*, Petrarca

proclama la imposibilidad de apaciguar su atormentado amor aunque una imaginaria nave se hundiese en las aguas que están más allá de los límites conocidos:

*Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde,
et lasci Hispagna dietro alle sue spalle,
et Granata et Marroccho et le Colonne,
et gli uomini et le donne
e 'l mondo et gli animali
aquetino i lor mali,
fine non pongo al mio obstinato affanno,*
(vv. 46-52)

El cambio de tonalidad impuesto por el contexto en el que se insertan los términos geográficos es similar a las diferencias temáticas de los grupos a los que pertenecen cada una de las composiciones. En la canción del ocaso la pulsión sensual del amante es inapagable a pesar de huida infinita⁷², el mar es, si bien potencialmente ilimitado, superficie ajena a la profundidad del sentimiento, aunque en la travesía se concretice el tiempo (*ben presso al decim'anno*, en el cercano v. 55).

En la canción 28 la metáfora del viaje ocupa un lugar privilegiado, en la primera estrofa al *anima* se le reconoce que:

*ecco novellamente a la tua barca,
ch'al cieco mondo a già volte le spalle
per gir al miglior porto,
d'un vento occidental dolce conforto;*
(vv. 7-10)

El viaje, real o metafórico, es aquí un medio para la perfección espiritual conectado con el desplazamiento espacial, opuesto al viaje imposible hacia los extremos confines de los mares de la canción 50, y a la precisión cartográfica de la estrofa IV de la 28.

El interés por el estudio de los mapas, unido al parangón con la literatura como un viaje de la imaginación, los expresó Petrarca en una *Senil*, la segunda del noveno libro, y también en unas paginas redactadas cuando no se sintió con ánimos para aceptar una invitación para ir a Tierra Santa que le hizo un pariente de los Visconti, Giovanni Mandelli, en 1958. La obra lleva el título de *Itinerarium breve Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam*, pero es conocida como *Itinerarium syriacum*, siendo en ella especialmente notables las descripciones de la costa que va desde Génova a Nápoles, que Petrarca conocía bastante bien por sus anteriores desplazamientos.⁷³

La tradición de estos peregrinajes se remonta a los primeros años del traslado del Imperio a Oriente, desde el *Itinerarium a Burdigala Hierusalem usque* del 333 o su contemporáneo *Onomasticon* de Eusebio de Cesarea, hasta el *De Locis Sanctis* de Pietro Diacono, bibliotecario de la abadía de Montecassino, compuesto en 1137 e inspirado directamente en la narración del viaje de la monja leonesa Egeria a mediados del siglo IV⁷⁴. Dante en la *Vita Nuova* distingue tres tipos de peregrinos: los palmeros que van a las tierras de oriente, los peregrinos propiamente dichos, que son los que hacen el Camino de Santiago y los romeros, que irían a Roma⁷⁵. Por otro lado, el "paisaje del viaje" ha sido catalogado como el tema pictórico más adecuado para una época que empieza a considerar el mundo como digno de ser observado, la representación, en el arte visual del peregrinaje sería el paradigma de la visión abierta hacia las novedades en la mentalidad de finales

de la Edad Media.⁷⁶

Si el protagonista de la canción 28 es Giovanni Colonna di Gallicano, la primera estrofa se referiría no sólo a un viaje de perfección espiritual, alejamiento de las cosas terrenas, que Petrarca plasma teniendo como modelo las vicisitudes narradas por Dante a ser Brunetto (*Inferno*, XV 49-54), sino a los que éste había realizado para visitar el Santo Sepulcro y del que da noticias en el *Mare historiarum* afirmando: *Vidi ego in campanili ecclesie Sancti Sepulchri*, y de los que Petrarca estaba informado⁷⁷, aunque las dos alternativas, el viaje metafórico y el real, no son excluyentes.

El sentido espacial respecto al mar es evidente también en el primer verso del envío, *Tu vedrai Italia et l'onorata riva*, (v. 106), en el que el poeta nos induce a imaginar el itinerario de la canción desde Provenza, donde él se encuentra, hasta Roma, donde se halla el destinatario, con la costa italiana a la izquierda, hasta alcanzar el puerto, entonces existente, en las riberas del Tíber. Aún faltaban tres años para que Petrarca realizase realmente este viaje por mar, y en el momento que lo llevó a cabo, especificó con precisión la situación geográfica en el s. 67 escrito durante su primera visita a Roma:

*Del mar Tirreno a la sinistra riva
dove rotte dal vento piangon l'onde,
(vv. 1-2)*

En *Spirto gentil* el *viaggio* (v. 6) es histórico, vuelta a los orígenes gloriosos de que ahora forman parte de Roma, pero andan desviados:

*poi che se' giunto a l'onorata verga
colla qual Roma et suoi erranti correggi,
et la richiami al suo antiquo viaggio,*
(vv. 4-6)

Tras estos versos está la idea de una decadencia social que proviene, no de la evolución determinista que conduce a los Estados a su disolución o desaparición, sino la de una concepción cíclica que atañe sólo a la historia de Roma⁷⁸, de modo que el desplazamiento espacial de los conceptos se presenta como circular y cerrado.

El motivo del viaje no volverá a aparecer en las canciones políticas. En el envío de la 128, exhorta tenuemente a la canción, *perché fra gente altera ir ti conviene*, pero es un imperativo moral más que la imposición de un itinerario.

En la rima a la cruzada el plano dinámico se superpone a la inmovilidad, el proceso de perfección del fraile Giovanni ya iniciado en la justa dirección, *ch'al cieco mondo à già volte le spalle / per gir al miglior porto* (vv. 8-9) es el *exemplum* idóneo del peregrino, porque según la norma de San Jerónimo, el peregrinaje de por sí no proporciona la santidad, sino que a ésta se llega por el tipo de vida que se conduce durante el trayecto⁷⁹, por ello el paisaje de la travesía es funcional, cataliza el movimiento y carece de particularidades, tal vez sea luminoso, pero sólo por contraposición elíptica a *questa oscura valle* (v. 11);

La monocromía del paisaje que les pertenece es la nota más característica de los aliados, indeseados pero imprescindibles. Así en la cuarta estrofa se concretiza con la descripción de la Europa del norte, de las tierras habitadas por los bárbaros.

Le Goff ha fijado la frontera de la cristiandad, a finales del

siglo XIII, en la línea que va desde Lituania a Croacia, es decir, que el submundo germano que pinta Petrarca no es fruto del desconocimiento o de la diversidad de religión. Las zonas más septentrionales se habían convertido al catolicismo en torno al milenio, bajo la guía, por ejemplo, de jefes como el danés Harald Diente Azul, o el noruego Olaf Tryggveson⁸⁰. El territorio al que se refiere Petrarca, siguiendo las fuentes de Lucano (*Farsalia IV*, 106-108), de Virgilio (*Georgicas III*, 354-359) y de Séneca (*De ira I*, 11), no es exactamente *Scizia*, la cual abarcaba desde las actuales Grecia y Bulgaria hasta China⁸¹, o sea, los territorios que estaban tras la frontera que traza Le Goff, sino al que va desde la actual Alemania y Polonia hacia el norte. En el soneto 130, compuesto en Selvapiana, y contemporáneo de la canción 128, Escitia, nombrada aquí puntualmente, posee el significado de lugar lejanísimo y mítico, hipérbole del exilio, muy eficaz con la asonancia en cesura del verso siguiente *satia*:

*Qual Scithia m'assicura, o qual Numidia,
s'anchor non satia del mi exilio indegno,
così nascosto mi ritrova Invidia?*

(vv. 12-14)

La atmósfera fría y oprimente de los germanos que participarán en la guerra santa está conectada con la oposición tópica en toda la obra de Petrarca entre el pueblo bárbaro y el latino:

*Una parte del mondo è che si giace
mai sempre in ghiaccio et in gelate nevi
tutta lontana dal camin del sole:
là sotto i giorni nubilosi et brevi,*

*nemica natural-mente di pace,
nasce una gente a cui il morir non dole.
Questa se, più devota che non sòle,
col tedesco furor la spada cigne,*
(vv. 46-53)

Zingarelli, a tal propósito, hizo una curiosa observación que, aunque impregnada de un cierto determinismo, no deja de ser interesante. Según el estudioso para Petrarca había una relación directa entre el clima de un país y el grado de civilización⁸². Afirmación algo arriesgada, sin embargo es cierto que el clima exageradamente polar de la zona germana atrae en la canción una connotación fundamentalmente negativa sobre el pueblo que la habita, enemigo por naturaleza de la paz, en oposición no sólo a *varie di lingue et d'arme, et de le gonne* (v.41) de los que siguen la doctrina del santísimo Helicón, en este caso el Evangelio, de la estrofa anterior, sino en abierto contraste con el paisaje de Italia del resto de las canciones y con el de Valclusa, como lo confirma el envío cuando, después de pedirle que vaya a Italia, afirma el poeta que sus ojos verán *non mar, non poggio o fiume / ma solo Amor . . .*

El simbolismo de la oscuridad del paisaje, *tutta lontana dal camin del sole* (v. 48), al servicio de una empresa religiosa perteneciente a la mitología caballeresca medieval, está enraizado en la tradición mística y filosófica de la época, de la que el gusto por la luz del *Paradiso* dantesco sería la más alta expresión.

La imagen de la divinidad encarnada en la luz proviene de las religiones semíticas y del oriente medio en general, y a través del neoplatonismo, Proclo en particular, paso a San Agustín y al pseudo Dionisio Aeropagita que, en obras como *De coelesti hierarchia* o *De divinis nominibus* denomina *lumen* a Dios. La escolástica asume esta

tradición, dejándose influir, asimismo, por las luminosas visiones del panteísmo árabe.³³

El concepto de Dios-luz está plenamente presente en el *Canzoniere*, siendo especialmente significativo en la canción *explicit*³⁴, en la que la continua dialéctica que se ha venido desarrollando alrededor del eje sol-Apolo-Laura-Cristo desemboca en la imagen ortodoxa de la encarnación, que es en la que se ha mantenido con más fidelidad la idea de la materialización de la divinidad luminosa, al mismo tiempo que demuestra la pervivencia en el tiempo de la metáfora en la poética de Petrarca, puesto que la composición 366 fue incorporada en la forma Pre-Malatesta, compilada en los años 1367-1371 o 1372³⁵:

*Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
placesti sì che 'n te sua luce ascose,*
(c. 366, vv. 1-3)

Sin embargo, hasta el soneto 306, adjuntado en la anterior forma, la Giovanni, perdura la interconexión entre *Quel sol*, Laura, (v. 1) y el *sommo Sole*, Dios, (v. 3). La primera aparición del astro solar, en el s. 3, *Era il giorno ch' al sol si scoloraro*, con la oscuridad el día del Viernes Santo y el de la conmemoración de cuando conoció a Laura, evidencia hasta qué punto la plástica religiosa del conjunto de las rimas está conectada a esta simbología, que Guglielmo Gorni integra entre las fundamentales para los temas de la redención y de la metamorfosis en la Correggio. La sextina que cierra la primera parte de esta redacción es como se recordará, la 142, una de cuyas palabras-rima es *lume*.³⁶

La lejanía del camino del sol de la canción a la cruzada, por lo

tanto, es equivalente a lejana de Dios. Las tierras bárbaras estaban cristianizadas, pero al contrario de lo que había sucedido en los tiempos de la primitiva Iglesia, en los que los fieles habían impuesto su fe al emperador, en el norte de Europa el proceso se había invertido, siendo los jefes los que decretaron la conversación. Las revueltas sociales fueron numerosas, y en ocasiones supusieron un retorno al paganismo¹⁷. De aquí la duda puntillosa de Petrarca cuando apostilla *piú devota che non sòle* (v.52).

La geografía inhóspita de las zonas bárbaras abre el tema que sintetizará con perfectas connotaciones espaciales en la canción *Italia mia*:

*Ben provide Natura al nostro stato,
quando de l'Alpi schermo
pose fra noi et la tedesca rabbia*
(vv. 33-35)

La altura defensiva en contraste con la suavidad paisajística

*perché 'l verde terreno
del barbarico sangue si dipinga?*
(vv. 21-22)

y también

*O diluvio raccolto
di che deserti strani,
per inondar i nostri dolci campi!*
(vv. 28-30)

La nueva antítesis entre la frialdad húmeda y la desolación se resuelve con la adjunción de un nuevo significado, la tierra llana tiene una connotación positiva o negativa relacionada con su verdor¹⁸. Nótese que si bien la metáfora del diluvio es evidentemente de origen bíblico, en la sintagmática del libro no es ajena, por entrar plenamente en contradicción, con la imposibilidad de metamorfosis del poeta en lluvia de oro para seducir a Dafne-Laura¹⁹, en el envío de la canción XXIII, *Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro / che poi discese in prettosa pioggia*, (vv.161-162). No obstante que la proveniencia y la expresión formal del referente, el fenómeno atmosférico, sean tan diferentes, sirven de paradigma del manejo de los recursos compositivos del poeta frente a la temática del amor y a la de la guerra. Mientras que en la rima amorosa el yo es epicentro de una figura extraída de la cosmogonía pagana, en la poesía política el yo ocupa un margen pasivo, *nostri*, del simbolismo cristiano, para cerrar luego convenientemente, en el ciclo de las tres canciones políticas, la duda emitida por el poeta acerca de la sinceridad de la devoción de los germanos. La lluvia de sangre es ahora una de las deplorables consecuencias de la falsa posición en la que se han colocado los señores de Italia respecto a los extranjeros, *ma 'l vostro sangue plove / piu largamente . . .* (vv. 69-70). El significado opositivo de la metáfora se podría reducir a los términos: lluvia de amor (oro) / lluvia de guerra (sangre).

No hay una alusión directa a Italia exclusivamente como topónimo, el recurso de la personificación está omnipresente: Italia es la gran madre adormecida, a la que el fraile Giovanni deberá despertar con su elocuencia:

*assai men fia ch'Italia co' suoi figli
si destì al suon del tuo chiaro sermone,
(c. 28, vv. 70-71)*

Es también la vieja indolente que duerme indiferente a sus propios males:

*Italia, che suoi guai non par che senta:
vecchia, otiosa et lenta,
dormirà sempre, et non fia chi la svegli?
(c. 53, vv. 11-13)*

Es la patria herida, *mater dolorosa*, por primera vez interlocutora del poeta:

*Italia mia, benché 'l parlar sia indarno
e le plaghe mortali
che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,
(c. 128, vv. 1-3)*

La carga ideológica de la noción de la patria italiana es manifiesta en esta carencia de referentes topográficos reales. La concretización posterior por medio de los tres grandes ríos que la recorren, en la canción 128, es atenuada por el textualmente indeterminado *dove* (Selvapiana) en el que el poeta reflexiona:

*placemi almen che' miei sospir, sian quali
spera 'l Tevero et l'Arno,
e 'l Po, dove doglioso et grave or seggio.
(vv. 4-6)*

Que los tres ríos sustituyan a la península al completo o sólo su parte norte no añade ni resta nada a la materialidad difuminada del topónimo Italia⁹⁰. El recurso es similar al usado en la canción a la cruzada para enmarcar el territorio francés. El ejemplo más importante de la utilización de los ríos como concentración del paisaje se halla en el soneto amoroso 148, *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro*, donde sólo en el primer cuarteto enumera veinticuatro, si se interpreta como el Timavo *'l mar che frange* (v. 3), siguiendo a la *Eneida* I, 25-246, para oponerlos al *un bel rio* (v. 7), que es obviamente el Sogra.

A la fuerza fluvial y a su función en la poesía amorosa del *Canzoniere* dedicó De Sanctis unas hermosas palabras comentando el s. 180, *Po, ben puo' tu portartene la scorza*, y observando que para Petrarca el río es físicamente potente en su camino prefijado, pero es el alma la que es libre de ir donde quiere⁹¹. A pesar de la diferencia temática que separa los sonetos 148 y 180 de la canción 128 hay puntos que los unen. En esta canción y en el soneto 148 los topónimos fluviales configuran un escenario concreto, en el caso de Italia, o universal en el de los diferentes ríos del mundo. Con el soneto 180 la similitud es que la personificación inicial de Italia aporta una carga semántica transversal de humanización de los tres ríos, que aparentemente la definen sólo en términos geográficos.

La descripción del escenario peninsular se concluye con una serie de dramáticas preguntas en la estrofa IV. De la personificación de Italia el poeta pasa a la personalización radical del paisaje, con la consecuente desaparición de los topónimos:

*Non è questo 'l terren ch'ì tocchai pria?
non è questo il mio nido
ove nudrito fui sì dolcemente?*

*non è questa la patria in ch' io mi fido,
madre benigna et pia,
che copre l'un et l'altro mio parente?*

(vv. 81-86)

Después de esta apoteosis el topónimo Italia desaparecerá de los *Fragmenta*. En el soneto 146 Petrarca proclama la intención de dar a conocer el nombre de Laura en *il bel paese*. Tras una larga enumeración, en el primer terceto, de términos geográficos con connotaciones de imposibilidad y lejanía, Petrarca admite que:

*poi che portar nol posso in tutte et quattro
parti del mondo, udrallo il bel paese
ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe.*

(vv. 12-14)

Composición que fue incorporada en la forma Chigi, y que es un hermoso ejemplo de la capacidad de síntesis para la descripción espacial. Al contrario de lo que ocurre con Roma, Italia está vinculada particularmente a las rimas políticas, es una entidad articulada espiritualmente porque era imposible imaginar una unidad institucional, a no ser bajo la guía de la antigua capital del Imperio.

Roma es el verdadero escenario de la esperanzas políticas, urbano y en ruinas. Hasta el momento textual de *Spirto gentil* las alusiones explícitas a Roma habían obviado la situación real de la ciudad durante el siglo XIV, girando todas ellas alrededor del mito. En el soneto 4, Cristo, por humildad, no la había elegido para nacer, en el 16 el *vecchierel canuto e bianco* se dirige a ella en peregrinación para ver faz divina impresa en el paño de la Verónica. En el soneto 40, que tantas controversias a suscitado en estos

últimos años acerca del destinatario, la ciudad será el decorado del clamor que levantará la nueva obra que Petrarca estaba escribiendo, el *De viris* o el *Africa*⁹². En el soneto 27 era lugar geográfico (v. 8) y personificación de la esposa del pontífice, mientras que en la canción de la cruzada, Roma es la vengadora de las ofensas recibidas (v. 82). Ninguna indicación espacial, a parte del referente genérico, y ninguna descripción mínimamente pormenorizada. En la tercera estrofa de *Spmo gentil* la poesía espacial de la pasada grandeza de las ruinas la resuelve Petrarca con pocas pinceladas: *L' antiche mura* (v. 29), *i sassi* (v. 32), para concluir con la apreciación efectista *et tutto quel ch'una ruina involve* (v. 35). Es en la estrofa siguiente, donde con trazos eficaces y seguros, Roma muestra el verdadero rostro de desolación:

*per cui la gente ben non s'assecura,
 onde 'l camin a' lor tecti si serra:
 che fur già sì devoti, et ora in guerra
 quasi spelunca di ladron' son fatti,
 tal ch'a' buon' solamente uscio si chiude,
 et tra gli altari et tra le statue ignude
 ogni impresa crudel par che se tratti.
 Deh quanto diversi atti!
 Né senza squille s'incommincia assalto,
 che per Dio ringraciar fur poste in alto.*
 (vv. 47-53)

Los versos, de acuerdo con los rasgos semánticos alto-bajo derivados de *tecti-spelunca*, y ubicados en una topología angustiosamente cerrada, *si serra-si chiude*, en la que se viola el espacio sacro, *altari, statue ignude*, le parecieron a De Sanctis un

error de punto de vista, puesto que el poeta esboza las iglesias profanadas sin ocuparse de la terrible violencia de las luchas, aunque admite que la indicación sobre el sonido de las campanas para llamar a la guerra en vez de al culto está

(. . .) *felicamente espressa, è quello solo che qui arresta il lettore; e, come è proprio all'ultimo, te lo riconcilia alquanto con l'intera stanza*⁹³

comparando, además, toda la descripción con el puntual verso de Dante *Vedova e sola, e di e notte chiama* (*Purgatorio VI, 113*) referido a Roma, en detrimento, como es obvio, de Petrarca. El testimonio de De Sanctis, más que la crítica, es significativo porque inició una actitud, que con ligeras variantes se ha manifestado siempre y se manifiesta, respecto a la poesía política de Petrarca. La negación sistemática de los rasgos realistas procedentes de Guittone y de la *Commedia*, absorbidos y reelaborados, pero fuertemente presentes, como ya vimos en un precedente capítulo⁹⁴, ha influido también en la concepción de un *Canzoniere* carente de particularidades espaciales. Por cuanto concierne a éstos, Santagata ha notado la similitud de la descripción romana en la canción 53 con *O dolce terra aretina* de Guittone:

*non di cavalier' norma
ma di ladroni, e non di donne assemple
ma d'altro. . .*

(vv. 30-32)

En donde *ladroni* en ambas composiciones estarían cercanos, n especial por el contexto que circunda a cada uno de ellos⁹⁵.

Creemos, sin embargo, que en este caso sería más pertinente subrayar el sustantivo espacial *spelunga* y enlazarlo con un verso de la *Commedia*, del el *Inferno* XX, 29: *ebbe tra' bianchi marmi la spelonga*, la cueva de *Aronta*, el adivino etrusco que predijo la guerra civil entre César y Pompeyo. El término recurrente no es sólo *spelonga*, pues los *bianchi marmi* de Carrara atraen *le statue ignude*, porque aunque siempre se han interpretado como las imágenes religiosas, seguramente de madera, despojadas de las vestiduras, no hay que excluir del todo una posible alusión, u homologación, con las esculturas profanas, atraídas a la memoria por la estrofa anterior, *L'antiche mura* y su exaltación del paisaje clásico, si bien en ruinas. El canto XX está dedicado a los fraudulentos, y muy cercana a la *spelonga* se halla una descripción de la frontera italiana con Alemania, no ajena a las ya vistas en las otras dos cancione civiles:

*Suso in Italia bella giace un laco
a piè de l'Alpe che serra Lamagna
(vv. 61-62)*

De la compleja memoria de los *Fragmenta* creemos que se ha activado sobre todo la situacional, la anunciada guerra civil, para sintetizarse en un sintagma espacial con una determinación ética *spelunca di ladron'*.⁹⁶

El paisaje urbano de Roma se disuelve en un espacio metafísico antítesis entre lo divino y lo demoníaco: . . . *la magion di Dio / ch'arde oggi tutta*, . . . (vv. 66-67), y un *locus amoenus* perdido, del que hace falta que Giovanni extirpe las malas hierbas, *male piante, che florir non sanno*. (v. 76), que son evidentemente los nobles, para que la *gentil donna* (v. 74), Roma, no lllore. Con

ecos de Arnaut Daniel⁹⁷, sigue el llanto en el envío, en el que de nuevo se hace hincapié en la altura paisajística romana que por antonomasia remite a su fundación: *Sopra 'l monte Tarpeio* (v. 99) y *tutti sette i colli* (v. 106), con el topónimo redundantemente determinado *Italia tutta* (v. 100).

Podemos concluir que en las canciones políticas los escenarios son Europa, Italia y Roma, los cuales se acoplan a la perfección con los tres temas de cada una de las composiciones: la cruzada, las guerras en la península y la lamentable situación en la antigua capital del imperio, aunque las descripciones espaciales se proyecten de una a otra. Así en la canción 28 el juego de espejos paisajísticos se establece entre Europa e Italia, ocupando Roma un plano muy secundario. En la 53, en cambio, Roma, es la protagonista absoluta e Italia la comparsa, mientras que en la 128 sobreentienden los otros dos escenarios ocupando el centro la península italiana. La ausencia más sorprendente, con respecto al conjunto del *Canzoniere* y al tema político, es la de Aviñón, que Petrarca ha reservado para los sonetos 136-138.

La geografía de estas canciones no es ciertamente una variedad del conocimiento ético, como sucede en los textos medievales⁹⁸, en todo caso podría ser una topografía estilizada por la conciencia política y religiosa, siendo este uso subjetivo, ecléctico y fragmentario, y, aunque esencialmente ordenado, enfrentado a la taxinomía simbólica de la *Divina Commedia*, uno de los rasgos de modernidad del libro, en el que el paisaje está subordinado a la evolución interior del ánimo del poeta, con los tres marcos más relevantes de su vida, Valclusa, Aviñón y Roma. La descripción del lugar se supedita a la idea o al sentimiento, pero ya no "es" ni lo uno ni lo otro, ahora es la proyección del ojo que mira, que aísla los particulares pero que tiende a alejarse lo suficiente como para

admirar la perspectiva unitaria de la pintura. No un único paisaje, sino múltiples cuadros integrados en la unidad del discurso poético de los *Fragmenta*, si algunos de ellos repiten los mismos motivos se debe a que es la experiencia interior la que los elige, decorado sin el cual sería imposible cualquier representación.

El juicio estético sobre el paisaje observado en su conjunto está expresado a través de la voz acusadora, y en consecuencia, subjetiva, por medio de una comparación con valor universal:

*Vostre voglie divise
guastan del mondo la piu bella parte.*
(c.128, vv. 55-56)

y con el recurso ejemplificador, usando el discurso directo. Petrarca concede la palabra al honesto senador Fabricio

*Come cre' che Fabritio
si faccia lieto, udendo la novella!
Et dice: Roma mia sarà anchor bella.*
(c.53, vv. 40-42)

en donde el juicio estético totalizador implica evidentemente la restauración política. El posible resurgir de las ruinas urbanas dependerá del grado de virtud de su gobernante. Las acciones bélicas en el territorio nacional, sobre todo en Roma, además de aportar desolación, corroen los vestigios paisajísticos del pasado, privando al que los contempla de una parte esencial de la memoria histórica.

La representación de esta guerra devastadora, auspicia la prevalencia de la tonalidad roja, introduciendo en el paisaje el

elemento que por naturaleza es su imagen: la sangre, de la que ya hemos analizado alguna de sus integraciones en la toponimia. Aparecerá especialmente en las canciones 28 y 128, es decir, en las dos en que su derramamiento era un acto legítimo de oposición a las fuerzas extranjeras. En la canción a la cruzada *l'onde sanguigne* (v. 56), *et tinto in rosso il mar di Salamina* (v. 96), con un hermoso contraste de este último verso con el negro de su predecesor *tutte vestite a brun le donne perse*, (v. 95), se refieren respectivamente al mar Rojo y a las consecuencias de la guerra de las Termópilas. Por otro lado, está la generosa grandeza de Roma, que vertió *del suo sangue* (v. 82), con la atracción semántica automática del color que supone este sustantivo, para vengar las ofensas recibidas.

En la canción a Italia *sangue* aparecerá en cinco ocasiones, y una de nuevo el adjetivo *sanguigne* (v. 50) para indicar las hierbas manchadas de sangre en las luchas de César contra los bárbaros, especialmente los galos, complementando la imagen de la segunda estrofa *perché 'l verde terreno / del barbarico sangue si depinga?* (vv. 21-22). Las restantes cuatro apariciones se refieren a la victoria de Mario en Aquae Sextiae sobre los Teutones, *non piú beve del fiume acqua che sangue*. (v. 48), a *'l vostro sangue piove* (v. 69), ya comentado, y a la antítesis entre *Latin sangue gentile*, (v. 74) y el de los bárbaros, que lo venden al mejor postor *che sparga 'l sangue et venda l'alma a prezzo ?* (v. 62).

De la importancia del uso de este sustantivo o del adjetivo que de él se deriva en la imaginaria bélica es una muestra el hecho que Petrarca lo pone en funcionamiento en raras ocasiones en la temática amorosa. En la zona del libro que comprende la vertiente política, es decir, hasta el soneto 138, sólo aparece en cinco ocasiones (en los números 36, 44, 71, 73, 98), y en cuatro ocasiones adjetivos acerca del rojo (en los números 29, 46, 127 y 131), de los

cuales sólo el de la canción 29 se deriva directamente. Esta canción junto al soneto 26 flanquean, en la sintagmática del texto, al soneto y a la canción a la cruzada, enlazándose ambos sutilmente con la temática de las rimas políticas. El soneto 26 trata de la guerra contra el amor, después de un par de fugaces, pero importantes, comparecencias de este tema en los sonetos 2 y 3. Un amigo de Petrarca, no identificado, ha depuesto las armas ante la atracción amorosa:

*di me, veggendo quella spada scinta
che fece al signor mio sì lunga guerra.*

(s. 26, vv. 7-8)

La canción 29, imitando el *incipit* de la canción XIII de Arnaut Daniel⁹⁹, empieza *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*, además de mencionar el tema de la *vendetta* (v. 19), decisivo en la composición a la cruzada, y el de la muerte por espada, en este caso el suicidio, de Dido por amor a Eneas *l'amata spada in se stessa contorse* (v. 38).

En las otras dos canciones no existen sutiles conexiones con las rimas colindantes ligadas al campo semántico de la sangre o de la guerra. La canción 53 está estructuralmente marcada respecto a la forma métrica, por los madrigales 52 y 54, en los que el marco paisajístico idílico es un componente esencial que se propone como contrapunto espacial deslumbrante a la poesía de las ruinas romanas. En el 54 se repite el motivo del viaje, *vidi assai periglioso el mio viaggio*: (v. 9) y el de la *pellegrina* (v. 2). Al parecer se refieren al viaje a Roma de 1337, y a una aventura cortés acaecida durante el trayecto, en cuyo caso coincidirían en el tiempo de composición con *Spirto gentil*.¹⁰⁰

En la canción 127 se establece constantemente una comparación entre la naturaleza y la historia de amor, con un uso del color, incluidas las rosas *vermiglie* (v. 71) que no halla igual en todo el *Canzoniere*, mientras que en la 129 el poeta pone el acento en la distancia, en el espacio, que le separa de la amada, siendo los fenómenos de la naturaleza los que excitan el recuerdo.¹⁰¹

Obviamente estos ligeros engarces relacionados con el paisaje o el espacio, son conexiones secundarias respecto al papel que juegan las fechas de aniversario y las formas métricas en la estructuración interna del conjunto de los *Fragmenta*.¹⁰²

4- Guerra y coordenadas temporales

Es verdaderamente significativo que en tres canciones dedicadas a la guerra sólo en dos ocasiones aparezca la palabra como tal, la primera para especificar el tiempo *ora in guerra* (c. 53, v. 49), la segunda para emitir un juicio comparativo con valor ético *di che lieve cagion' che crudel guerra* (c. 128, v. 11). En ambas la voz del poeta parece exhortar para que se ponga fin a la contienda, a pesar de que algunos versos de *Italia mia*

virtù contra furore
prenderà l'arme, et fla 'l combatter corto:
ché l'antiquo valore
ne l'italici cor' non è anchor morto.
 (vv. 93-96)

no dejarían de suscitar una cierta perplejidad en el lector convencido de que Petrarca *non sa odiare*, según una apreciación de

Bosco¹⁰³, basada, más que en el *Canzoniere*, en un párrafo del *Secretum* (II, 8) en el que Francesco reflexiona sobre la fugacidad del tiempo y la necesidad de no perderlo en inútiles animadversiones.

La declaración de ecuanimidad

*Io parlo per ver dire,
non per odio d'altrui, né per disprezzo.*
(vv. 63-64)

hay que entenderla como un colocarse *super partes*; respecto a los señores italianos no toma partido, pero ello no quiere decir que el sentimiento que alberga hacia los mercenarios sea el de fraternidad.

En la canción a la cruzada, en la que por el contrario pide con un cierto brío que se tomen las armas lo antes posible, utiliza perífrasis *la spada cigne* (v. 51) y *la lancia pigli* (v. 72). Al parecer, la guerra, que es un mal cuando están implicados en ella romanos o italianos, es un deber cuando se trata de luchar contra los paganos. Tras ello, además de la evaluación histórica de Petrarca sobre las guerras civiles que devastaron la Roma clásica, en la época de Julio César¹⁰⁴ está la convicción religiosa, común en la época, de que Cristo murió sólo por los elegidos, no por toda la humanidad. En el *Elucidarium* de Onorio de Autum, que le Goff denomina el breviario del cristiano medio del siglo XII, en pleno fervor cruzado, el maestro explica a su discípulo un par de citas paolinas para demostrarle que los impíos no se pueden beneficiar de la redención.¹⁰⁵

Habría que preguntarse cuál es el concepto de guerra que Petrarca quiso plasmar y comunicar insertándolo entre unas líricas vulgares en las que ponía al descubierto su pasión amorosa, que, a

veces, es concebida asimismo como guerra. Así sucede, por ejemplo, desde el momento clave de la apertura del libro, en los sonetos 2 y 3, que son parte integrante del prólogo de los *Fragmenta* formado por los primeros cinco poemas. En ellos, Petrarca informa al futuro lector de la causa y del tiempo del enamoramiento¹⁰⁶, y de las circunstancias psicológicas, añadiríamos, que son las de la tónica dialéctica bélica del sentimiento amoroso-pasional. En el soneto 2, que seguramente ocupaba ya este lugar en la redacción Correggio, un dardo de Amor centra en el pecho al poeta, habitáculo de su virtud:

*Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme.*

(vv. 9-11)

El soneto 3, aparte del primer cuarteto, donde se especifica el tiempo simbólico del Viernes Santo, es una continua alusión a la guerra amorosa, que concluye con una protesta acerca de la estrategia del combate en el último terceto:

*però al mio parer non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
e voi armata non mostrar pur l'arco.*

(vv. 12-14)

La enumeración de las composiciones, en la Correggio, con la guerra amorosa como tema o motivo es numerosa¹⁰⁷, a veces existe una cierta contigüidad, como en dos de las canciones, dedicadas a los ojos de Laura, en donde aparece matizando muy bien su

concepto general: en la 72 se le da el valor de una constante en la vida y en la obra del poeta *la mia usata guerra* (v. 22), en la 73 Laura es *la dolce mia nemica* (v. 29). En la canción a modo de *frottola*, la 105, hay incluso una cierta definición del concepto, *Amor regge suo imperio senza spada* (v. 11), y una secuencialidad de los momentos de sus embates, con una reitacion deíctica del presente que perfila el estado de convulsión del sujeto *or pace or guerra or triegue* (v. 74)

El tema amoroso y su variante amor-guerra han determinado, y no podía ni debía ser de otra manera dentro de un contexto unitario, la lectura de las rimas que rompían el discurrir sintagmático. Una prueba particular, y excelentemente argumentada, de hasta qué punto el contexto sumerge cualquier posible desviación a la pauta argumental predominante la ha dado Antonio Daniele, cuando ha demostrado que el soneto 244, *Il mal mi preme, et mi spaventa el peggio*, que fue incorporado en la novena forma dell *Canzoniere*¹⁰¹, o sea entre 1373 y los primeros meses del año siguiente, y dirigido a Giovanni Dondi, fue escrito con ocasión de la guerra entre Padua y Venecia que tuvo lugar desde principios de 1372 hasta el 21 de septiembre de 1373, por cuestiones de confines territoriales. Daniele admite que el soneto colocado entre otros dos sin duda amorosos, *Fresco, ombroso, fiorito et verde colle* y *Due rose fresche, et colte in paradiso*, puede ser absorbido e integrado hasta ser totalmente recontextualizado, pero con gran lucidez añade:

Ma accertarne la matrice occasionale, extratestuale, non erotica può essere forse utile per ripensare ai "Rerum vulgarium fragmenta" come a un tutto in cui anche la eterogeneità dei singoli pezzi ritrova, per strade misteriose e a volte incredibili, unità, in ragione de un'abile, oculata "reductio ad unum" di tutti i pretesti

scrittori, anche quelli più contingenti e realistici. ¹⁰⁹

La precisa *reductio ad unum* ha acarreado que la visión de la realidad política e histórica, parte consustancial e integrante del *Canzoniere*, se haya visto reducida al amor por Italia y al amor por la paz *che rifiuta l'azione e si consuma nel sogno*¹¹⁰, y, en el mejor de los casos, a la admisión del sentimiento de libertad en Petrarca, pero meramente individual, nunca política.

El establecer, por lo tanto, un acercamiento no apriorístico respecto el tema nuclear de estas canciones que son el eje del discurso político, es esencial para iluminar las vías misteriosas hacia la unidad del conjunto a las que se refería Daniele. De las cuatro líricas, con el soneto 27, de las que hemos venido hablando, dos pueden tener como finalidad la paz, la 53 y la 128, pero todas tienen como causa la guerra, y una guerra que no es posible absorberla en el contexto amoroso, porque lo explícito del discurso no deja ningún margen a otras posibles lecturas.

La ineluctable acción erosiva del tiempo proveniente tal vez de la filosofía de Heráclito, que Petrarca conocía a través de Séneca¹¹¹, se manifiesta también en la más destructiva de las empresas humanas: la guerra, que el filósofo griego había denominado "la reina de todas las cosas". Un principio destructor y generador, que Empédocles sintetizó en el principio del Odio o Discordia, que en relación recíproca con el Amor o Amistad imprimen la dinámica al mundo¹¹². Petrarca evocó a los dos filósofos en los *Trimphi* (T.F. III, 82 y T.F. IIa, 46-48), aunque dedicó más atención a Empédocles, rememorado en el extremo momento de locura, cuando se suicidó tirándose en el cráter del Etna¹¹³:

*Anassarco e Calan, che vivo s'arse
di viver sazio, e cui vaneggiando
Mongibelo sepolcro onesto parse;*

(T.F. IIa, 46-48)

Luego los dos conceptos, tiempo y guerra, portadores ambos de otro esencial, la muerte, hallaban una cierta fusión, que no por filosófica¹¹⁴ debió de pasar desapercibida a los ojos del poeta.

Se podría avanzar que, aparte de la amorosa, para el Petrarca del *Canzoniere* existen, además de las que poco le interesan como la ya recordada de las Ardenas (sonetos 176 y 177), tres tipos de guerra: la santa cuya finalidad se justifica en sí misma, es intemporal, desde el momento que participar en ella acerca, al igual que el viaje hacia Oriente, a la salvación, y, en un sentido más práctico, a la recuperación de los Santos Lugares que los musulmanes, con su presencia, profanaban.

El segundo tipo es la guerra, y utilizamos la terminología actual, de "liberación nacional", o al menos así la quiere presentar, lo que es sólo una hábil deformación de la realidad, que nos da la medida de su inteligencia diplomática. En la composición a Italia pone en primer plano un problema que en realidad era secundario: las tropas mercenarias. Los señores de cada una de las nascentes *signorie* contrataban tropas extranjeras, pagándolas ellos directamente, con el fin de que las facciones rivales dentro de su propio territorio permaneciesen desarmadas¹¹⁵, luego la causa de los combates no provenía de los mercenarios extranjeros, sino de las tensiones internas dentro de los grupos de poder de la península. Tras esta guerra hay una idea de Estado, la nueva organización que superaba al *comune* estaba reafirmandose, pero Petrarca se niega a admitir esta titubeante realidad supeditándola al mito de una Italia

gobernada por romanos, si bien la idea de la restauración del Imperio con su valor de futuro es marginal en la canción 128, que está toda volcada hacia el presente, hacia el problema contingente de los mercenarios, que hace falta, y posible, resolverlo enseguida.

El tercer tipo, la guerra entre la aristocracia romana, es inadmisibile, y si se admite, habrá que convenir antes que las nobles familias no son de origen romano, como más tarde promulgó ante Cola¹¹⁶. Es en este punto donde Petrarca haría suya la crítica agustiniana al poder, sopesando en una balanza los sufrimientos y los desastres de las campañas bélicas y la fugacidad eventual de una victoria. El odio civil no está en función del Estado, que sería para todos el mismo, ligado al mito de Roma en el sistema organizativo de su pensamiento¹¹⁷, es más bien una pérdida temporal e irracional de conciencia, la patria adormecida de las canciones 28 y 53, con el *capo Roma*. El tiempo de esta guerra se articula en un pasado que hay que trasladar al presente, y en un futuro que sería la continuación directa de ese mismo pasado, perfectamente actualizable desde el momento que son los individuos los portadores de la memoria histórica.

La diversidad del tiempo de la guerra y del tiempo del amor en el *Canzoniere* no se puede sopesar a través de las categorías formales intratextuales, pues como veremos en un análisis más pormenorizado, en ambos temas los *cronemas*, según la denominación adoptada por Taddeo, o sea los verbos, frases o partes del discurso que conllevan una idea acerca del tiempo¹¹⁸, son similares. Son los engarces extratextuales y la temática interna los que dotan de singulares connotaciones temporales a estas tres canciones y al soneto 27, cuatro composiciones dedicadas a hechos impresos en la historia, y que el poeta presenta como actuales, en desarrollo, no concluidos, y aparentemente fuera del alcance de la

subjetividad del tiempo amoroso, al que sólo las fechas de aniversario acercan a la medida del transcurrir cronológico.

Ninguna indicación temporal explícita une cada uno de los textos al referente histórico, es más, sólo el soneto y la canción a la cruzada no presentan ninguna duda en este sentido. Respecto a las otras dos canciones ha sido la crítica la que, mientras que no emerjan nuevas pruebas, ha llegado al consenso de considerarlas escritas en 1337 y en 1344-45, y a esta datación nos hemos atendido y nos atenemos para las posteriores consideraciones.

Por otra parte, cuando se habla de tiempo subjetivo para las rimas amorosas se debería de distinguir entre el microtexto singular y aislado y la totalidad del discurso de *Canzoniere*. Si se establece un nexo primario entre las fechas aportadas por los aniversarios, aun cuando sean saltuarias y desordenadas, y el conjunto de los microtextos, habría que considerar una cierta categoría de tiempo en el que lo privado, expuesto además a la luz pública de la lectura, prevalecería sobre el flujo interior acrónico que se le supone a la voz narrante. Considerando las distintas fases de elaboración del *Canzoniere* conviene recordar que en la redacción Vaticana, Petrarca introdujo el soneto 364

*Tennemi Amor anni ventuno ardendo,
lieto nel foco, et nel duol pien di speme;
poi che madonna e' l mio cor seco insieme
saliro al ciel, dieci altri anni piangendo.*

(vv. 1-4)

que sitúa la acción en el 6 de abril de 1358. Fue, asimismo, fundamental el cambio de lugar, para llegar a la redacción definitiva, de las composiciones posteriores la 336, que ya había

formado parte de la forma Malatesta, en el que se da cuenta exacta de la cronología de la muerte de Laura:

*Sai che 'n mille trecento quarantotto,
il dì sesto d'aprile, in l'ora prima,
del corpo uscìo quell'anima beata.-*

(vv. 12-14)

El tiempo amoroso entonces, y no únicamente la narración de la experiencia sentimental, está especificado hasta el último soneto, el 364 (el 365 y la canción 366 tienen un carácter religioso). La idea bastante difundida, de que la función estructural de las composiciones políticas es romper la acronía textual no es exacta, si se refiere a la intertextualidad. Ya hemos demostrado cómo en la redacción Correggio el proceso es inverso, es la ubicación de las rimas de rememoración de aniversario las que engastan las políticas en una cierta escansión cronológica, aunque faltase el punto de partida, el soneto 211, incorporado en la Malatesta, con la fecha del primer encuentro con Laura en Aviñón el 6 de abril de 1327.

Nos enfrentamos de nuevo a una de las frecuentes paradojas de Petrarca, valgan de clásico ejemplo el periodo de composición de la epístola sobre la ascensión al Ventoux o la del mismo *Secretum*¹¹⁹, en las que la entidad de la literatura aporta mayor sentido de verosimilitud que lo acaecido en la vida de la experiencia. De este modo, los límites entre biografía y autobiografía se transforman en indicadores móviles que el poeta maneja hasta hacerlos a veces irreconocibles por parte del lector. Así, las rimas no coyunturales, las amorosas, están enmarcadas en una temporalidad, más o menos imprecisa, pero constatable, mientras que dos de las políticas, referidas a eventos histórico, guerras concretas, una en Roma y la

otra en un lugar del norte de Italia, que la filología deduce que es Parma, podrían quedar a merced de cualquier conjetura inteligentemente argumentada. No obstante, el hecho de que el descubrimiento de nuevos datos o la interpretación más correcta de los ya existentes obligasen a admitir un cambio en las fechas consensuadas para estas dos composiciones, ello no cambiaría esencialmente el enigma de unas rimas que hablan de historia, y Petrarca era muy consciente de la historicidad de las épocas, pero que no detentan elementos internos parangonables a las fechas de aniversario para situarlas en el tiempo.

Es posible que Petrarca considerase estas dos canciones respecto al doble plano temporal de la sincronía / diacronía, el primero enlazado con el tiempo concreto en que las escribió y las hizo públicas, y en el que no era necesario aportar los datos, pues su público conocía sobradamente los acontecimientos referenciales. El segundo plano, el diacrónico, estaría dirigido a la posteridad, con un valor ejemplar negativo a no seguir por los futuros ciudadanos de Roma o los itálicos en general. Por esta razón debían ocupar una cierta parte del libro, aquella en la que la renovación espiritual individual, el alejamiento de las cosas terrenas, aún no se había cumplido, en la que el tiempo poseía el valor relativo que concede la esperanza de una progresión vital. Después, la decadencia social y el desencanto del mundo, que expresa en su epistolario, no le permitieron insertar ninguna otra composición, porque si él había ido corrigiendo sus errores privados y se había acercado a los límites absolutos de la temporalidad, hacia la liberación, según el concepto religioso de la muerte, la sociedad, por el contrario, había tomado el camino inverso, y ninguna señal hacía presagiar que la situación pudiese cambiar. La vía paralela entre la historia amorosa y la historia social, cuyo denominador

común es el error, y cuyo fin es respectivamente la paz eterna y la paz social, pues no en vano la canción 128 y la canción a la Virgen que cierra el libro terminan con la palabra *pace*, no se pudo llevar a cabo hasta el final.

El triunfo relativo y perecedero de la eficacia de voluntad individual, capaz de juzgar los acontecimientos, sobre la inoperancia de la organización social era la certeza que latía en la epístola *De mutationen temporum* (*Seniles*, X, 2), aunque ello significase pagar el precio del silencio lírico, o encubrir el mensaje político, como en el caso de *Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio* sobre la guerra entre Padua y Venecia, hasta dotar al texto de un significado clandestino que sólo el iniciado fuese capaz de descifrar, mientras que la homologación estilística con el lenguaje amoroso no suscitaría dudas al respecto en el profano¹²⁰. La posterior explosión de ira de los antiaviñoneses será la última constatación de que ninguna organización humana es digna, ni la Iglesia, de dirigir al individuo.

Creemos entonces que la anulación de las huellas temporales medibles en *Spirito gentil* y en *Italia mia* es, en parte, consecuencia del grado de ejemplaridad adquirida que Petrarca preveía para éstas en el futuro. La apreciación de Momigliano cuando aseveraba

*Questo è il solo punto del "Canzoniere" in cui si stabilisca fra il poeta e il lettore una comunanza di affetti, perché qui è il poeta che parla, non è l'uomo che s'è creato un suo mondo aristocratico e romito, ma il fanciullo. (. . .) e il lettore rivede nel Petrarca che cresce al sentimento della patria, la propria vita che si forma.*¹²¹

es en realidad el resultado de una percepción ahistórica y sensible del valor de esa ejemplaridad proyectada hacia el porvenir con el

que Petrarca quiso dotar al tema político, y que pone de manifiesto en tres ocasiones en que afronta directamente el argumento:

*Dunque ora è il tempo da ritirare il collo
dal giogo antico, et da squarciare il velo
ch'è stato avvolto intorno agli occhi nostri,*
(c.28, vv. 61-63)

*L'antiche mura ch'anchor teme et ama
et trema 'l mondo, quando si rimembra
del tempo andato e 'ndietro si rivolge,*
(c. 53, vv. 29-31)

*Signor', mirate come 'l tempo vola,
et sì come la vita
fugge, et la morte n'è sovra le spalle.
Vol siete or qui; pensate a la partita:*
(c. 128, vv. 97-100)

Versos que aparentemente incitan a la acción, a abordar la problemática de la propia época (c. 28), a la exaltación de la grandeza del pasado de Roma impreso en la memoria colectiva (c. 53) y a la reflexión sobre la fugacidad de la vida (c. 128), pero que, sobre todo, promulgan tres de los tópicos ligados al pensamiento práctico, al ideal político y a las creencias religiosas recurrentes en el sistema ideológico de Petrarca, con el consiguiente valor didáctico-moral. No es apropiado, por lo tanto, afirmar que en estas canciones el tiempo se afronta como tema¹²², o que en ellas las menciones directas a la idea de tiempo gozan de centralidad, no es así porque las tres canciones, y fundamentalmente la 53 y la 128

están construídas no para la meditación, sino para la repercusión moralizante, ya sea inmediata (conseguir la pacificación), ya sea a largo plazo (servir de ejemplo). El tiempo, entonces, es secundario respecto al argumento central que allí se predica, la guerra. La referencia al tiempo es continua en toda la obra de Petrarca, como, ha subrayado Folena, es una de las estructuras básicas en las que se asienta su poética.¹²³

El uso de los *exempla* cumple la decisiva función de englobar las tres categorías temporales, atrae el pasado al presente para proyectarlo al futuro, en una dinámica conjunta que conduce a la exhortación de la *virtus*. Los enumeramos brevemente con el fin de comprobar después qué parte de la historia ha elegido Petrarca para sus canciones políticas:

La 28, en la que hay una mayor profusión de *exempla*, muestra un cierto equilibrio entre los clásicos y los mitológicos, aunque estos últimos estén dirigidos a subrayar la potencia elocuente del receptor Giovanni Colonna di Galliciano. Orfeo, que atraía a las fieras con su música, o Anfión, que con su canto movió las piedras tebanas, se conectan en el presente con la actividad literaria tanto del emisor como del receptor. La divinidad cristiana la personifica el mismo Apolo, lo que no deja de ser ciertamente significativo en una composición dedicada a la lucha contra los musulmanes, y que se explicaría, junto a la alusión al *lauro* (v. 80), en el caso de que el poeta estuviese decidido a dedicar el *Canzoniere* al mito dáfneo en aquellas tempranas fechas¹²⁴, y si hubiera pensado ya por entonces integrar la canción en la supuesta colección.

La historia de Roma está recogida en toda su amplitud desde el *figliuol de Marte* (v. 79), Rómulo, hasta el *grande Augusto* (v. 80), cuando obtuvo tres victorias consecutivas. Jerjes y su intento fracasado de vencer a los griegos, así como el padre de éste, Darío,

derrotado por Milciades, y Leónidas el rey de los espartanos que defendió el paso de la Termópilas, componen el cuadro de las gestas griegas.

En la canción 53 los *exempla* romanos se contraponen a Aníbal. Los personajes-mito son los dos Escipiones, el fundador de la república, Bruto, y a Fabricio, el senador honesto. Aunque la figura de Aníbal era superior, en la escala de valores de la *quaestio de ducibus*, a cualquiera de las que integraban la epopeya griega. En el *Africa* Petrarca no reconoce ningún mérito a Alejandro Magno, especificando su inferioridad si se le compara al cartaginés¹²³. Afortunadamente en la 128 los personajes se reducen sólo a dos: Mario que venció a los teutones y César en sus luchas contra los germanos.

Armonizando con el compromiso unitario europeo de la cruzada, Petrarca se remite a los héroes griegos como ejemplo de valor frente a las tropas persas, al inicio del tiempo de la historia de la civilización que culminaría inmediatamente después en la romanidad, mientras que de Roma resalta la fundación mítica y el acmé del esplendor imperial. Para pedir la paz en la capital rememora el ejemplo honesto y los heroicos, siendo especialmente significativo, entre estos últimos, el de Bruto que condenó a muerte a sus propios hijos que conjuraron contra la república, interpretación que no debió escapar a la aristocracia romana, especialmente a la culta, como los Colonna. La elección de Mario y Cesar, vencedores sobre los bárbaros era casi obligada.

Los *exempla*, pues, como historia actualizada, recurso evidente sobre todo en la canción contra la guerra civil en Roma, en el que las formas verbales empleadas resaltan la posibilidad del presente para condensar y hacer perceptible el pasado.

*O grandi Scipioni, o fedel Bruto,
 quanto v'aggrada, s'egli è anchor venuto
 romor là giù del ben locato officio!
 Come cre' Fabritio
 si faccia lieto, udendo la novella!
 Et dice: Roma mia sarà anchor bella.*
 (vv. 37-42)

La doble invocación del verso 37, el valor durativo y actualizador del par de apariciones del adverbio *anchor* y del gerundio *udendo*, con el subjuntivo *faccia* en sentido futuro, pero introducido por un presente que prácticamente le funde con el momento del emisor, *cre'*, resuelto al final con el discurso directo de Fabricio apoyan desde cada resquicio de los versos un presente absolutamente actual. La única separación de planos entre los *exempla* y la realidad histórica es la distancia, *là giù*, que separa el espacio terrenal del otro más alto, el de la *fama* (v.33), en el que perviven los héroes.

En la canción 28, el recurso actualizador de los *exempla*, determinados temporalmente por verbos en pasado, es anteponer formas verbales en presente, por medio de las cuales se establece un contacto comunicativo con el destinatario, que activa el ejercicio conjunto de la memoria histórica, contacto iniciado con anterioridad en los versos decisivos, de la VI estrofa, y ya citados en varias ocasiones, *Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro / volte l'antiche et le moderne carte*, (vv. 76-77), que reseñan la composición de una obra histórica, el *De viris illustribus* de Giovanni Colonna di Gallicano¹²⁶. Así, *sal* (v. 79) introduce el recuerdo de Augusto que se *ornò* (v. 81) con el laurel de la victoria.

Para la historia griega, más lejana en el tiempo, el esfuerzo mnemónico dual requiere un imperativo exhortativo, *Pon' mente* (v. 91), en paralelo contraste con *Pon' man* (v. 21) de la canción 53 que invita a la acción inmediata. La comunidad de intereses historiográficos con el destinatario es esencial para el ejercicio evocativo, siendo muy interesante el matiz que introduce Petrarca cuando después de la larga lista de ejemplos a la que nos hemos referido, dice: *et altre mille ch'ài ascoltate et lette*: (v. 102), insinuando una transmisión del pasado no sólo a través de la minuciosa investigación filológica, no únicamente mediatizada por las autoridades, sino también por el intercambio contemporáneo de la palabra, por la cultura que mantiene su vitalidad en el contraste de opiniones o de versiones sobre la época clásica, en su aspecto histórico además del literario, y, tal vez, una reminiscencia platónica del *Fedro*, en donde la escritura es el medio para conservar el discurso oral¹²⁷, dentro del mensaje fundamentalmente moral: *perché inchinare a Dio molto conviene / le ginocchia et la mente*, (vv.103-104).

Alguien ha señalado que el primer paso para la transformación de una sociedad medieval a una sociedad civil consistió en el establecimiento de la comunicación entre individuos ya fuese por el intercambio de ideas o por la reflexión¹²⁸. En esta composición hay una innegable reflexión acerca de una acción bélica, la expedición a Tierra Santa, si bien su resultado será similar al de la revelación, *squarciare il velo / ch'è stato avvolto intorno agli occhi nostri* (vv. 62-63) con la atemporalidad que de ello se deriva.

En la canción 128, *Italia mia*, la actualización de los *exempla* la plantea el poeta por medio de una simple y magnífica construcción antitética entre el presente y el pasado, que va desde el deficiente *or*, hasta la regresión al pasado para retornar luego al

mismo punto de partida, introduciendo en el eje central la memoria durativa:

Or dentro ad una gabbia

(v. 39)

Mario aperse si 'l fianco,

(v. 45)

che memoria de l'opra ancho non langue,

(v. 46)

Cesare taccio che per ogni spiaggia

(v. 49)

Or par, non so per che stelle maligne,

(v. 52)

En ambos extremos el presente, en el doble aspecto psicológico negativo (claustrofobia-falta de libertad) y el irracional del determinismo absoluto regido por las estrellas, baste recordar aquí la aversión manifestada por el poeta respecto a la astrología, en una *Familiar* (III, 8) y en dos *Seniles* (I, 7 y III, 1), o en el mismo *Canzoniere*, por ejemplo en la programática canción 70: *che colpa è de le stelle / o de le cose belle?* (vv. 36-37).

En el centro de la construcción la memoria atrayendo con el adverbio *anchor* el pasado remoto, ejemplar aún en sus manifestaciones más cruentas y desesperadas, pues el simbolismo de la sangre está en las cercanías de los dos héroes (*sangue*, v. 48; *sanguigne*, v. 50).

Los núcleos que ocupan los *exempla* en cada una de las canciones constituyen los epicentros en los que convergen los vectores dinámicos de los recursos temporales, estando el presente y, en cierta medida, el futuro, siempre en función de lo que acaeció en la historia pretérita.

Pero no sólo nombrando a los héroes se atrae el pasado, éste también se mide cuantitativamente para subrayar la inmensa extensión de tiempo desde que una sociedad, que había sido la personificación del ideal real, empezó la inevitable decadencia con el abandono de Roma por parte de Constantino, y que ha alcanzado el culmen del declive con la nueva clase dirigente:

*Passato è già plù 'l millesimo anno
che 'n lei mancar quell'anime leggiadre*

*che locata l'avean là dov'era.
Ahi nova gente oltre misura altera.*

(c. 53, vv. 77-80)

Es ésta la única referencia cronológica en las tres canciones civiles que permite ubicar el texto en una cierta época, aunque con el valor aumentativo y epigramático del gran lapso de tiempo. El mismo recurso utiliza el poeta para remarcar el sufrimiento privado en los confines de un tiempo que le atañe sólo a él pero que tiende hacia la universalización:

*I' che di et notte del suo strazio plango,
di mia speranza ò in te la maggior parte:*

(c. 53, vv. 24-25)

El tiempo medible puede servir, asimismo, para aconsejar a los otros la meditación sobre sus propias acciones.

*Da la matina a terza
di voi pensate, el vederete come
tien caro altrui che tien sé cost vile.*
(c. 128, vv. 71-73)

Desde que amanece hasta las nueve de la mañana (la *terza*), o sea, en esas primeras tres horas del día en las que el cuerpo y la mente están reposados, bastarán para que los señores que guerrean en Parma se den cuenta de que es peligroso y sin sentido contratar tropas mercenarias.

El tiempo metereológico y cíclico, el día y la noche, perfila el sentimiento interior angustioso del poeta, y se complementa con el que se escande por medio de las *horae canonicae*, el tiempo social derivado de antigüedad romana y mantenido por la Iglesia, pero que en el siglo XIV empezaba lentamente a transformarse en el tiempo laico del horario de trabajo. La aparición de los primeros relojes en la torres de los nobles sustituirán al sonido de las campanas de las iglesias y monasterios¹²⁹. El sacrilegio del instrumento que servía para medir el tiempo, Petrarca no deja de plasmarlo en aquellos versos que tanto gustaban a De Sanctis¹³⁰:

*Né senza squille s'incommincia assalto
che per Dio ringraclar fur poste in alto.*
(c. 53, vv. 55-56)

Tiempo sacro convertido en tiempo de la guerra. Sin embargo la acción individual será capaz de invertir el proceso temporal con la aspiración a la fama, situada en la eternidad del tiempo:

*però che, che quando 'l mondo si ricorda,
ad huom mortal non fu aperta la via
per farsti, come te, di fama eterno,*

.....

*Quanta gloria ti fia
dir: Gli altri l'altar giovene et forte;
questi in vecchiezza la scampò da morte.*

(c. 53, vv. 91-93 y 96-98)

El destinatario de *Spirto gentil* tiene en sus manos la posibilidad de invertir el ciclo desafortunado de la vieja historia de Roma. El hombre contemporáneo, en tanto que sujeto paciente de la decadencia, deberá realizar un esfuerzo superior a los *exempla*, los cuales no tuvieron en contra la rueda de la fortuna, el tiempo al que ellos pertenecían tendía hacia el auge, mientras que para frenar el movimiento involutivo actual es necesario no sólo el esfuerzo de los héroes sino también el de los hombres mortales. El plano del conocimiento de la historia pretérita roza así un margen de primordial pragmatismo, la inteligencia humana puede superar sus límites naturales poniendo en actividad la memoria, la cual sustituirá los valores ético-políticos, no los religiosos, que se han ido oscureciendo en el túnel de esos mil años desde que el Imperio de Occidente se difuminó en el ciclo de los eventos.

Desde el punto de vista religioso, el espacio en donde se mueve el tiempo es *oscura valle* (c. 28, v, 11), y el sentido primero de devenir que hallamos en las tres canciones civiles es el futuro

metahistórico de la vida eterna: *la condurrà de' lacci antichi sciolta* (c. 28, v. 13), o de la fama: *di ta' che non saranno senza fama* (c. 53, v.33), aunque en este caso, la gloria de las empresas humanas está ligada a la materialidad del universo *se l'universo pria non si dissolve* (c. 53, v. 34), posibilidad formulada como mínima, pero no como *adynaton*¹³¹, bajo la influencia, seguramente de las ideas al respecto que, provenientes de Empédocles, le habían llegado a través de Séneca.

La moderna conciencia del valor del tiempo que hay que aprovechar para que rinda el máximo fruto, la expresa el poeta en la apelación final a los señores de Italia, cuando exhorta a no perderlo en inútiles odios: *et quel che 'n altrui pena / tempo si spende, in qualche atto piú degno* (c. 128, vv. 106-107), palabras que por la carga gnómica de las formas verbales en presente, proyectan el vector dinámico hacia el devenir. En estos dos versos está sintetizada toda la novedad de un concepto que ha perdido ya gran parte de las connotaciones ontológicas que lo habían distinguido hasta la *Commedia*. No ya el tiempo simbólico, no el tiempo glorioso del pasado romano, sino el tiempo productivo de las obras que realizadas en la tierra, y para ella, abrirán las puertas del cielo:

*così qua giú si gode,
et la strada del ciel si trova aperta.*
(c. 128, vv. 111-112)

Noferi ha señalado la disolución de la alegoría medieval en Petrarca, para dar paso al mito y al emblema, proceso que en parte era consecuencia de la importancia del papel de la memoria en los *Fragmenta*, en donde el presente ocupa el arco temporal completo, puesto que se concibe y proyecta en su duración¹³². Podríamos

añadir que en las canciones políticas, por el contrario, se pueden percibir débiles huellas de una disolución del mito y del emblema, como en la última estancia de la canción *Italia mia*, allí donde la finalidad de la acción práctica impone una menor desautomatización del lenguaje poético. El presente absoluto de la lírica amorosa que sustituiría la perpetua ausencia del objeto amado¹³³, pierde su razón de ser para abrir paso a un acercamiento al otro, al de los sujetos que hacen la historia, los señores que combaten en Parma, un presente bien arraigado en lo conyuntural en consonancia con los cambios respecto a los horizontes de la vida terrenal que se estaban verificando en aquel convulso siglo¹³⁴.

Si en los sonetos del *Canzoniere* la idea del tiempo futuro suele ocupar la parte final de la composición, según ha observado Taddeo¹³⁵, en las tres canciones políticas esta norma se cumple sin excepción, favorecida por la función estructural del envío:

Tu vedrai Italia et l'onorata riva,

(c. 28, v. 106)

Sopra 'l monte Tarpeio, canzon, vedrai

(c. 53, v. 99)

che la tua ragion cortesmente dica,

.....

Proverai tua ventura

(c. 128, vv. 114 y 119)

Es interesante la reiteración de la canción *Italia mia* que insiste con el subjuntivo de un verbo *dicendi* que potencia la función fática para desembocar luego, con un futuro que expresa la duda, en lo que hemos denominado el silencio lírico, la no

adjunción de poemas políticos después de la redacción Correggio.

El predominio del verbo *vedere* en la literatura medieval ha sido atribuido a la débil capacidad descriptiva de las imágenes literarias de la época, la naturaleza servía de marco para la acción¹³⁶, sin embargo en los envíos de las canciones 28 y 53 el procedimiento sirve para recalcar un discurso directo que tiene como finalidad un objeto, la misma forma métrica, y, en última instancia, para potenciar dos aspectos temporales, el presente del diálogo figurado y el futuro en el que está contenida la repercusión inicial de la apelación del poeta a un destinatario único y concreto al que le unen los mismos intereses.

En la 128, en la que los destinatarios son heterogéneos, y en lucha tras ellos, el éxito de la exhortación no está garantizado. No obstante la profusión del verbo *vedere*, y en un caso *guardare* y en otro *mirare*, dota a toda la composición de un valor testimonial innegable, constantemente en comunicación directa con los receptores, los cuales son a la vez causa y finalidad de lo que se predica en la canción. Más que como vate, actitud ajena a su psicología, Petrarca se propone como testigo consciente de los acontecimientos bélicos. El primer contacto testimonial lo dirige a la divinidad *Vedi Signor cortese* (v. 10) para pasar después a reprochar la soberbia de los beligerantes *poco vedete, et parvi veder molto*, (v. 24). Después introduce el momento reflexivo *di voi pensate, et vederete come* (v. 72), finalizando con la apelación al sentimiento y la meditación sobre la muerte . . . , *et con pietà guardate / le lagrime del popol doloroso*, (vv. 88-89), y *Signor, mirate come 'l tempo vola*, (v. 97).

La retórica de la evidencia que engloba las tres direcciones temporales en el único eje de la actualidad, presuntamente objetivo, se halla también en menor medida en las otras dos canciones. En la

dedicada a la cruzada se distribuye entre el deseado despertar de Italia *che s'al ver mira questa anticha madre* (v. 73) y la segura victoria de los ejércitos cristianos, al igual que los griegos, movidos por la elocuencia del destinatario *et vedrai ne la morte de' mariti* (v. 94).

En *Spirto gentil* el verbo *vedere* se propone por vez primera con la función expresiva del yo, *non veggio di virtù* (v. 8), para luego incitar por medio de una condición que circunda a un sintagma en el que se compendia el verdadero significado simbólico-religioso de Roma *Et se ben guardi a la magion di Dio* (v. 66). En el envío, además del *vedrai*, ya comentado en el discurso directo con la canción, se superpone otro, el diálogo figurado entre la forma métrica y el destinatario *Digli: Un che non ti vide anchor da presso*, (v. 102), verso que ha servido en la exégesis de los *Fragmenta* para poder desechar que el destinatario fuera Cola di Rienzo, pero que afinada en extremo la interpretación de la evidencia retórica podría ser útil para equiparar el hecho visto portador de veracidad en el presente de la historia con un valor idéntico asignado a la fama.

Por último sería conveniente resaltar un aspecto del pasado ligado a la memoria de la experiencia vital del emisor, a la historia privada, aunque universal por ser común a todos los que han nacido en Italia. En las celebérrimas preguntas que el poeta se hace a sí mismo con respecto a su patria, en la estancia VI de *Italia mia*: *Non è questo 'l terren ch'i' tocchai pria?*, los verbos en pasado, *tocchai* (v. 81) *fui* (v. 83), se intercalan puntualmente con el presente, *è* (v. 82) *mi fido* (v. 84), para terminar con un verbo en presente, pero que, en el verso donde está insertado, engloba semánticamente la historia privada del emisor: *che copre l'un et l'altro mio parente?* (v. 86). La interacción de ambos tiempos, pues, se verifica tanto en

el plano ejemplar como en el individual.

Hemos observado que el concepto tiempo, en su variante, tiempo de la guerra, se configura en el *Canzoniere* alrededor de a un presente articulado en dos momentos: el evocativo y el actual.

El presente evocativo activa continuamente la comunicación con la antigüedad por medio de los *exempla*, los cuales, o son atraídos hacia el preciso momento del discurso entrando a formar parte de los actantes productores de temporalidad y, en consecuencia, anulando así cualquier distancia entre lo que se evoca y lo que se promulga (c. 53), o bien son ubicados en las zonas en las que predomina lo actual, señaladas ya sea con adverbios (c. 128), ya sea con formas verbales que provocan el desplazamiento del pasado al presente (c. 28), o con fórmulas (imperativos, referencias directas, retórica de la evidencia) que certifican la segura actividad de la memoria. El tiempo pasado es la materia de la que se nutre la historia virtual, la cual mantiene y renueva a su vez los valores éticos que existen o que deberían persistir.

En el presente actual se funden la aseveración y la evocación en tramas complejas de las que hemos señalado los aspectos más relevantes y significativos, aunque las ramificaciones temporales podrían ser tantas como formas verbales, deícticos o construcciones se hallen en el texto y que conlleven esta idea. El predominio del presente en estas composiciones, en las que no sustituye a una ausencia, como en las amorosas, hace que el grado de narratividad en cada uno de los microtextos no sea secundario, a pesar de que no se siga una lógica causal. En realidad la finalidad, que se expresaría con el futuro, hemos visto que tiene una función bastante marginal, preponderando su aspecto inmediato en los envíos, es decir, la repercusión de la apelación en los destinatarios.

5- La imagen de los otros

La aspiración a la gloria, para el autor que propone su biografía en el centro de su creación, significa ser consciente del lugar que se ocupa dentro de la humanidad civil, en el fluir imparable de la historia. Ello conduce a adquirir conciencia de que existe una contigüidad, y una interacción, entre el mundo interior y el de los contemporáneos y los postreros¹³⁷. En una epístola, redactada ficticiamente en los años en los que estudiaba en Bolonia para enviársela al joven poeta Tommaso Caloiro, Petrarca admite que no desprecia en absoluto la pasión por la gloria pero reconoce las dificultades para acceder a ella, debido a la envidia y el carácter voluble del favor de la plebe. Es necesario morir para estar a salvo de los celos, y traspasar la barrera del olvido, sólo de este modo será posible aspirar a la gloria poética. Luego, los otros siempre, en el presente y en el futuro, son el vehículo para la pervivencia.¹³⁸

Sin embargo, para Bosco no era antiético aspirar a la gloria poética y al mismo tiempo ignorar a los demás:

*Nel complesso il Petrarca: ignora gli altri. Anche nelle opere storiche (. . .). Questa incuriosità psicologica costituisce un'altra ragione per cui il maestro dell'elegia non arriva al dramma: per arrivarci, occorre mettere in contrasto o almeno a contatto tra loro due mondi spirituali diversi; ed egli non era padrone che d'un sol mondo, il suo.*¹³⁹

Ezio Raimondi, por el contrario, comparando el retrato femenino de Sofonisba en el *Africa* y la lógica subyacente al de Laura en el *Canzoniere*, considera que la *descriptio superficialis*, y ecléctica, de la primera deja de estar justificada desde el momento

que Laura, o su nombre, se convierte en un mito cuya existencia es única e irrepetible¹⁴⁰. En las referencias a ella como ave fénix, Petrarca sintetiza la idea de la imposibilidad de que cualquier otro ser le sea parangonable:

Questa fenice de l'aurata pluma

.....

novo habito et bellezza unica et sola.

(s. 185, vv. 1 y 11)

È questo 'l nido in che la mia fenice

.....

Sol' eri in terra: or se' nel ciel felice.

(s. 321, vv. 1 y 8)

La soledad estética de la protagonista, y, por ende, existencial desde el momento que pervive en función de quien la reclama, es absoluta en los *Fragmenta*. Imagen especular de la propia voz del poeta, que también se representa a sí mismo bajo la cobertura de la fantástica ave para expresar la excepcionalidad de su pasión amorosa *et vive poi con la fenice a prova* (c. 135, v. 15). Laura ocupa el espacio narrativo completo y determina las efímeras apariciones de cualquier otro, aparte del propio creador, ya sea el tercero un personaje con el que se entabla una relación de intercambio amistoso, o una figura introducida dentro dentro de un determinado paisaje, o bien sirva para ilustrar o concretar un tema marginal al amoroso, como ocurre en las rimas que nos ocupan.

Hay que matizar, no obstante, que el retrato de Laura no es unívoco y que el desarrollo sintagmático de la obra depende de las sucesivas fases en las que se manifiesta, aunque esté constantemente

condicionada por la visión de Petrarca y por sus paulatinos cambios respecto al concepto de amor. Para Santagata en la primera parte de la redacción Correggio conviven fundamentalmente dos Lauras, una es la *donna petrosa*, bajo el signo del mito de la pasión sensual en Dante, y a esta esfera correspondería la analogía entre la actitud de la protagonista principal y el tema bélico. El sentimiento pasional se expresa en las metáforas de la guerra, *lunga guerra* (s. 26, v. 8) *senza pace né tregua* (s. 57, v. 9) por poner dos ejemplos. La otra Laura sería la estilnovista, la criatura beata y salvadora, *Non era l'andar suo cosa mortale / ma d'angelica forma, . . .* (s. 90, vv. 9-10). Los rasgos moralmente positivos del personaje femenino, y la descripción física, empezarían a manifestarse después del giro ideológico y programático que supone la canción 70, en la que Petrarca expone la crisis moral que le conducirá a autoculpabilizarse por el deseo irrefrenable hacia Laura. La consecuencia con respecto a la redacción Correggio es que:

Sappiamo però che in questa redazione il ritratto positivo di Laura è minoritario, in termini quantitativi, rispetto a quello della donna crudele (e per di più concentrato quasi unicamente nei testi della seconda parte, cioè dopo la canz. 70).¹⁴¹

Además en esta redacción el papel activo Laura, coincidiendo con el positivo, se desplegaría sobre todo en los poemas que van desde la canción 70 a la sextina 142, con lo que se podría hablar de un verdadero personaje femenino, siempre limitado a la Correggio, que más tarde se iría diluyendo hasta alcanzar la apoteosis de las dotes divinas en las composiciones añadidas en la redacción Vaticana¹⁴².

Teniendo en cuenta estas observaciones, se insta, entonces, una interesante conexión entre el papel que cumple la protagonista absoluta y el de los personajes marginales de las rimas políticas. El soneto 27 y las canciones 28 y 53 están situados en la zona en la que el amor es concebido como pecado y en donde la protagonista se presenta bajo el semblante prevalente de la crueldad, es la zona del amor-guerra. La canción 128 y los tres antiaviñoneses se ubican en cambio, entre las rimas en donde Laura comienza a mostrar activamente sus aspectos positivos y angelicales, en concomitancia, por lo tanto, con el tono más calmado y dirigido a la moralización de *Italia mia* y con la invectiva religiosa de los sonetos 136-138.

Es necesario hacer una puntualización, y es que cuando hablamos de personajes marginales no nos referimos esencialmente a los destinatarios, con los que el poeta entra en comunicación sin intermediarios, poniendo en acto la función apelativa, como se ha observado con arreglo al principio y el final de las canciones. Los destinatarios están incluidos entre el público al que está dedicado el *Canzoniere*, forman parte del círculo de oyentes reagrupado por el *Voi* vocativo de soneto proemial, en el que ya está explícito el doble plano en el que poeta coloca a los receptores de sus *nuge* y a la totalidad de los que, en un modo u otro, podrían tener acceso a ellas, ya que si por un lado su posible público se ensancha hasta tender hacia la universalización:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
(s. 1, v. 1)

la recepción social de su historia amorosa no es mediatizada por la comprensión que pueda suscitar el nuevo proyecto cultural que Petrarca evidentemente se propone, o sea, el elevar a las categorías

formales del clasicismo la poesía vulgar. Por el contrario, la *popularis opinio*, siguiendo la fuente horaciana¹⁴³, da la palabra a la crítica, no literaria, sino moral. En este sentido el poeta se propone como *exemplum* en principio negativo, cada microtexto en el que se verifique la confesión será equivalente a un peldaño en la ascensión a la perfección espiritual. Así en el soneto proemial:

*Ma ben veggio or sí come al popol tutto
favola fui grantempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;
(vv. 9-11)*

El mismo concepto que contenía ya la canción de las metamorfosis *di ch'io son facto a molta gente exempio* (c. 23, v. 9), que como se recordará Petrarca había apostillado en el código de los borradores *est de primis inventionibus nostris*¹⁴⁴.

El *popolo* no es una de las palabras clave del *Canzoniere*, al contrario de lo que sucede con *piango* o *ragiono*, o *sospir*, presentes en este primer soneto¹⁴⁵, a pesar de que la opinión de los otros, desde el momento que Petrarca se propone como ejemplo, está siempre latente. Sin embargo, en cuanto recurso estructural, su ausencia es prácticamente total en las líricas amorosas, y si aparece es una simple alusión, sin mayor transcendencia que la utilidad que en ese momento pueda tener para que el poeta ilustre una comparación o una escena más del tema central.

En esa primera parte de la Correggio, en la que la imagen de la protagonista está más cerca de la *donna petrosa*, y la configuración de la pasión amorosa es la angustia y la crueldad, el conjunto de los otros se presenta en negativo, la alienación sentimental es también disgusto por la colectividad. En dos significativos sonetos el vulgo

muestra su aspecto venal, en el 7:

*Povera e nuda vai philsophia,
dice la turba al vil guadagno intesa.*
(vv. 10-11)

En el soneto 51 Petrarca imagina transformarse en estatua de diamante, de mármol o de jaspe bajo la medúsea mirada de Laura, e ironiza sobre la repercusión de su posible metamorfosis:

pregiato poi dal vulgo avaro et scioccho
(v. 11)

La idea del pueblo imbuído de la nueva cultura que considera la ganancia la finalidad principal de la existencia es la que prevalece en esta zona de las rimas. La canción del ocaso, la 50, es la única que nos presenta varias figuras individuales que representan la vida cotidiana, aunque el instante en que cesa la actividad humana para quedar suspendida en el descanso o el sueño. Cuatro figuras integradas en cuadros que tienden hacia la estaticidad. No sería lícito hablar de un lenguaje propiamente referencial, pues en cada una de las estancias el matiz que abre el código de lectura es la imposibilidad de reposo del emisor, sin embargo, es esta composición la sola en la que existen indicios de descripción realista de las costumbres: *la stancha vecchiarella, pellegrina* (v. 5), *l'avaro zappador l'arme riprende* (v. 18), el pastor *move la schiera sua soavemente* (v. 34), o los navegantes que *gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde*, (v. 44). La suspensión de las tareas laborales de las figuras acrecienta la percepción del papel transcendental de los protagonistas, la indiferencia hacia los otros,

como observaba Bosco. Cuando aparece el colectivo *gente*, ésta es ante todo los ojos que la comunidad que juzga negativamente los efectos de la pasión amorosa en el poeta, *dal manifesto accorger de le genti* (s. 35, v. 6), *che fa di morte rimembrar la gente* (b. 63, v. 2), o la muchedumbre informe asustada por una navegación peligrosa, *quando la gente di pietà dipinta / su per la riva a ringratiar s'atterra* (s.26, 3-4).

En la zona posterior a la canción 70, uno de los primeros efectos benéficos de la encarnación de Laura como *donna-angelo* es que *questa sola dal vulgo m'allontana*: (c. 72, v. 9). Cuando un amigo de Petrarca, tal vez Giovanni Colonna di Galliciano está por entrar en la vida monástica¹⁴⁶ le aconseja: *seguite i pochi, et non la volgar gente* (s. 99, v. 11). El concepto del vulgo está más desarrollado en otro soneto dirigido con seguridad, al fraile Colonna¹⁴⁷, *Né del vulgo mi cal, né di Fortuna / né di me molto, né di cosa vile* (s. 114, vv. 9-10). En el diálogo que el poeta entabla con la Gloria en la canción 119, ésta afirma que *-Rado fu al mondo fra così gran turba* (v. 46) que al oír hablar de ella no sintiera una chispa de ambición en el corazón. A partir de este momento y hasta la sextina 142, que cerraba la primera parte de la Correggio, la presencia explícita de los otros desaparece, para quedar reducida a la canción *Italia mia* y a los tres sonetos antiaviñoneses.

En la segunda parte de la redacción Corregio, es decir, desde la canción 264 al soneto 292, se pueden hallar sólo esporádicas alusiones. En el envío de la canción 268, en la que su luto lo transpasa Petrarca a la convención métrica, le dice *non fa per te di star fra gente allegra*, (v. 81). En los sonetos 280 y 281, la mención está conectada a la actitud psicológica de la huida, no goza pues de un peso específico autónomo, recalca simplemente la involución hacia sí mismo después de la muerte de la amada, presentado con la

lógica de causa-efecto: *pregghi ch' i' sprezzi'l mondo e i suoi dolci hami* (s. 280, v. 14), cuyo resultado es que *fuggendo altrui et, s'esser pò, me stesso* (s. 281, v. 2).

Luego es en la Corregio, y permanecerá así hasta la definitiva, en la única en la que se halla desarrollada la idea del otro en cuanto a colectividad, descrita en sus pormenores, empezando por las características típicas respecto a la cultura o a la geografía en las que la comunidad de estas figuras conjuntas están integradas, y evidenciadas las causas y los efectos de determinados comportamientos, siempre conectados con las acciones bélicas que las composiciones políticas predicán. La ausencia de Laura, o la carencia de un diálogo exclusivamente amistoso y/o moral en algunos de los poemas con destinatario histórico, comporta la apertura descriptiva de mundos paralelos, aunque secundarios en la sintagmática textual, al eje narrativo central.

En la canción a la cruzada, la estancia V está dedicada a la imagen negativa de los aliados germanos y a la de los infieles:

*nemica natural-mente di pace,
nasce una gente a cui il morir non dole.
Questa se, più devota che non sòle,
col tedesco furor la spada cigne,
turchi, arabi et caldei,
con tutti quel che speran nelli dèi
di qua del mar che fa l'onde sanguine,
quando sian da prezzar, conscer dèi:
popolo ignudo paventoso et lento,
che ferro mai non strigne,
ma tutti colpi commette al vento.*

(vv. 50-60)

La alusión imprecisa, restringida al espacio geográfico de la estrofa anterior con la indeterminación introducida por su primer verso, *Ch'unque alberga tra Garona e 'l monte* (v. 31) para concretar quienes formarían parte de las tropas cristianas, se despliega ahora con la contraposición entre el pueblo germano, dudosamente religioso, por un lado, y los musulmanes monoteístas, *turchi, arabi y caldei*, junto a todos los posibles idólatras, *con tutti quei che speran nelli dèi*¹⁴⁶, por el otro. La connotación positiva del *tedesco furor*, opuesta a la cobardía de los enemigos se establece a través de la manera en que se comportan en el combate, los germanos con la espada, mientras que los infieles sólo son capaces de utilizar las fechas, *ma tutti colpi commette al vento*. La forma de lucha es en *Italia mia* una de las cualidades del pueblo itálico, *prenderà l'arme, et fia 'l combatter corto*: (v. 94). La eficacia de la definición de los enemigos está subrayada por el recurso rítmico de la repetición posterior al acento, de la vocal velar "-o-", *popolo ignudo, paventoso et lento*. La elección de estos tres adjetivos que denotan el bajo grado de civilización, la carencia de valor y la poca actitud para el obrar, respectivamente, contienen la imagen negativa perfectamente contradictoria de la *virtus* romana, a la que se hace mención en la estrofa VI: *ne l'altrui ingurie del sangue Roma / spesse fiate quando fu cortese* (vv. 82-83).

Pero los desastres de la guerra, la repercusión en aquellos que son su sujeto paciente, las esboza Petrarca con acentos levemente sentimentales: . . . *ne la morte de' mariti / tutte vestite a brun le donne perse*, (vv. 94-95), reafirmandolo poco después con un juicio de valor *Et non pur questa misera rüina / del popolo infelice d'oriente* (vv. 97-98).

Como cabría esperar es en la canción 53, dedicada a la guerra civil en Roma, en donde el poeta agudiza la descripción del dolor

del pueblo:

*Le donne lagrimose, e 'l vulgo inerme
de la tenera etate, e i vecchi stanchi
ch'ànno sé in odio et la sorvechia vita,
e i neri fraticelli e i bigi e i bianchi,
coll' altre schiere travagliate e 'nferme,
gridan: O signor nostro, alta, alta,
Et la povera gente sbigottita
ti scopre le sue piaghe a mille a mille,
ch'Anibale, non ch'altri, farian pio.*

(vv. 57-65)

El polisíndeton de los cinco primeros versos, reforzado por el encabalgamiento del segundo y tercero, con la introducción del discurso directo, para resolverse todo ello en una panorámica general que reduplica con los numerales las consecuencias del dolor, y que abre paso a la comparación con el sufrimiento mítico del pueblo romano bajo el acoso de Aníbal, evaporan cualquier duda acerca de la eficacia descriptiva de los otros en los *Fragmenta*, al menos en su vertiente política.

A pesar de que los adjetivos que usa no transgreden la selección léxica plasmada en las poesías amorosas, hay que disentir parcialmente, después de la lectura de estos versos, de la afirmación hecha por Contini según la cual el lenguaje es antiexpresionista¹⁴⁹. El expresionismo subyacente en algunos trazos de las rimas políticas, no se deriva de la utilización de términos con un contenido semántico en contraste con el fluir pausado de la bien delimitada terminología amorosa, sino que es consecuencia, y muy notable para el lector, del brusco cambio referencial. Las lágrimas

ya no son las del poeta o las de Laura, el *dolce tempo della prima etade* de la emblemática canción de las metamorfosis se transforma en . . . ' *vulgo inerme / de la tenera etade*. . . , el sentimiento autopunitivo *et ò in odio me stesso, et amo altrui* (s. 134, v. 11), ahora lo prueban las víctimas inocentes de la guerra, los cansados viejos *'ch'ànno sé in odio et la sorvegchia vita*. La *dolce schiera amica* (s. 139, v. 2) de los frailes de la cartuja de Montreux, entre los que se encontraba su querido hermano Gherardo, contrasta con estas columnas de gente enferma y doliente de las que forman parte también benedictinos, franciscanos y dominicos¹⁵⁰, las órdenes religiosas a las que corresponden cada uno de los colores neutros, que dotan de una luz crepuscular y fría a todo el cuadro.

Las numerosas fuentes literarias a las que atiende Petrarca para la construcción de este sintético e impresionante cuadro son la prueba de la búsqueda consciente de estilo y del efecto literario, aunque también podrían probar la existencia de una cierta lejanía del idiolecto proyectado a propósito para su poesía en vulgar. Carducci cita a Virgilio, la *Eneida*, XII, 131-132, Ovidio, las *Metamorfosis*, VIII, 549 y Lucano, la *Farsalia*, II, 64, entre las clásicas¹⁵¹. Sin embargo, nos parece muy débil la concomitancia con Dante, entre el verso 59 y los del *Purgatorio* XVI, 122-123: . . . , *e par lor tardo / che Dio a miglior vita li ripogna*. Otras fuentes son la epístola de Dante a los cardenales italianos (*Epi. XI*), y las palabras que dirige a Francesca de Rímini en el *Inferno* V, 116-117, *e cominciai: Francesca, i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio*.

En la canción *Italia mia*, Petrarca sigue el procedimiento de intercalación antitética que ya usó para introducir los *exempla* en el tiempo durativo del presente. No hay, pues, un núcleo de versos en los que, en negativo, como en la canción a la cruzada, o en positivo,

como en *Spirto gentil*, que esté dedicado en exclusiva a la descripción del pueblo. Los antagonistas, los bárbaros, entran en escena por medio de una pregunta, a la cual irá respondiendo con pocos versos en cada una de las estrofas siguientes: *che fan qui tante pellegrine spade?* (v. 20). El deíctico *qui* para referirse a Italia que había sido personalizada, ubica en la misma topografía textual a las dos partes en conflicto, aportando la clave para la técnica expositiva que seguirá:

*Or dentro ad una gabbia
fiere selvagge et mansüete gregge
s'annidan sí, che sempre ìl miglior geme;
et è questo del seme,
per piú dolor, del popol senza legge,
(vv. 39-43)*

La metáfora *gabbia* no mantiene únicamente su valor denotativo, a pesar del verbo *s'annidan* y de la contraposición precedente entre *fiere* y *gregge*. La rima con los términos situados en la *fronte* de la estrofa, *rabbia: scabbia: gabbia*, llenan de significación siniestra a la palabra, con lo que su eficacia supera con mucho la simple interpretación geográfica (*Italia dal mare e dai monti chiusa a guisa di gabbia*) que le fue atribuída por Carducci¹⁵². Además, *tedesca rabbia* era ya una expresión acuñada que había sido usada por Arrighetto da Settimello e Pietro da Eboli¹⁵³, el poeta, por lo tanto, no busca la originalidad en estos versos, sino la seguridad de su efecto catártico en la memoria colectiva. Todos los recursos son válidos para alcanzar la finalidad del mensaje: el cese de las hostilidades. Así, por ejemplo la acumulación de infinitivos, con su aspecto neutro y universalizador, evidencian la

irracionalidad, de imprevisibles consecuencias, de la situación creada por aquellos que pagan a los mercenarios:

*Qual colpa, qual giudicio o qual destino
fastidire il vicino
povero, et le fortune afficte et sparte
perseguire, e 'n disparte
cercar gente et gradire,
che sparga 'l sangue et venda l'alma a prezzo?*
(vv. 57-62)

La forma interrogativa, enlazándose con su tradicional uso retórico, por ejemplo en Guittone d'Arezzo¹⁵⁴, sirve para enfatizar una afirmación, ya suficientemente reiterada con la repetición anafórica del pronombre *qual*. El éxito del mensaje está supeditado a este recurso en tres momentos clave del poema. Como ya hemos señalado, en la estancia II, donde es introducido el indicador del pueblo adversario (*che fan qui tante pellegrine spade?*, v. 20), reforzado por la plástica pregunta acerca del verde terreno italiano manchado de sangre bárbara (vv. 21-22). En la estancia IV, la que nos ocupa, para contraponer los efectos de la contienda en los dos bandos, y, por último en la VI, que empieza con *Non è questo 'l terren ch'i' tocchai pria?* (v. 81), alargándose el periodo interrogativo hasta ocupar toda la *fronte*, para enfatizar los efectos de la situación en el propio autor. Pero la interrogación, además de usarla para potenciar la presencia del yo y de los otros, subraya también dos momentos esencialmente reflexivos del poema:

*Se da le proprie mani
questo n'avene, or chi fia che ne scampi?*
(vv. 31-32)

Di' lor:-Chi m'assicura?

(v. 121)

La aparición del *chi*, muy frecuente en la prosa narrativa del *Trecentonovelle*, y que luego usará Sacchetti como técnica impresionista en sus *Rime*¹³⁵, denota en *Italia mia* la inaferrabilidad de la simple posibilidad de una certeza respecto al rechazo colectivo de la guerra, o bien respecto a la propia seguridad individual. La imagen del otro, expresada con el pronombre indefinido en un contexto interrogativo y reflexivo, se fusiona con la totalidad y con la individualidad.

Notas

1- BELTRAMI, Pietro G. *La metrica italiana*. Il Mulino, Bologna, 1991, p. 186.

2- FUBINI, Mario. *Metrica y poesia*. Planeta, Barcelona, 1970. Traducción de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, de la edición original italiana de 1962. Pp. 182-183.

3- LOTMAN, Yuri M. *La semiosfera. La asimetría e il dialogo nelle strutture pensanti*. Marsilio, Venezia, 1985, pp. 70-76. Véase también de Roman JAKOBSON "Vocabulorum constructio" en el soneto de Dante "Se vedi li occhi miei", escrito en colaboración con P. Valesio, recogido en el volumen *Ensayos de poética*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1977, pp. 31-52, sobre todo pp. 35-37.

4- BILLANOVICH, Giuseppe. *La tradizione del testo de Livio e le origini dell'Umanesimo*. Antenore, Padova, 1981, pp. 204-205.

5- MONTANARI, Fausto. *Studi sul Canzoniere di Petrarca*. Editrice Studium, Roma, 1972 (1ª ed. 1958), pp. 98-115.

6- SANTAGATA, Marco. *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R.v.f. 7, 10, 28 e 40*. Pacini Fazzi, Lucca, 1988, pp. 14-31.

7- ELWERT, W. Theodor. *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel "Canzoniere"*. "Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca I Dal medioevo al Petrarca". Olschki, Firenze, 1983, pp. 389-409. Sobre la canción-sirventés p. 404.

8- ELWERT, W. Theodor. *Versificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*. Le Monnier, Firenze, 1989 (1ª ed. it. 1973), p. 119.

9- ELWERT (1983), pp. 403-404.

10- FORESTI, Arnaldo. *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*. Antenore, Padova, 1977, pp. 120-139.

11- ELWERT (1983), p. 389.

12- FUBINI (1970), p. 288.

13- BELTRAMI (1991), pp. 156-157.

14- D'OVIDIO, Francesco. *Versificazione italiana e arte poetica medievale*. Hoepli, Milano, 1910, p. 247.

15- BEMBO, Pietro. *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime.*, al cuidado de Carlo Dionisotti, UTET, Torino, 1966, II, XV, y el comentario que de ello hace BELTRAMI (1991), p. 108.

16- RAMOUS, Mario. *La metrica*. Garzanti, Milano, 1991. Su definición de *canzonetta* es la siguiente: "*componimento poetico di argomento amoroso e di tono popolare, modellato sull'impianto metrico della canzone antica, ma composto di versi brevi (soli settenari, soli ottonari, o settenari alternati a ottonari), probabilmente con accompagnamento musicale*", p. 115.

17- FUBINI (1970), p. 91.

18- PICCHIO SIMONELLI, Maria. *Figure foniche dal Petrarca al petrarchisti*. "Studia Historica et Philologica" VII, Sectio Romanica 2, Licos Editrice, Firenze, 1978, p. 16.

19- LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artistico*, Istmo, Madrid, 1982, p. 157.

20- FUBINI (1970), p. 144. Véase, asimismo, el comentario sobre el papel que juega la rima como única señal en la estancia en Costanzo DI GIROLAMO. *Teoria e prassi della versificazione*. Il Mulino, Bologna, 1983, p. 67.

21- BELTRAMI (1991), pp. 178-179, quien a su vez envía a d'Arco Silvio AVALLE. *Le origini della versificazione moderna*, Giappichelli, Torino, 1979.

22- LOTMAN (1982), p. 139.

23- RIFFATERRE, Michael. *Semiotica della poesia*. Il Mulino. Bologna, 1983, pp. 21-53. En la nota 3 de p. 25 dice "*La significanza, in parole povere, è ciò di cui realmente dice una poesia: essa si costituisce attraverso la lettura retroattiva, allorché ha luogo la scoperta che la rappresentazione (o mimesi) fa segno in realtà verso un contenuto che nel linguaggio non letterario esigerebbe una rappresentazione differente*".

24- La bibliografía sobre el tema es amplia, citamos: Leandro BIADENE. *Morfologia del sonetto*. "Le Lettere", Firenze, 1977 (1ª ed. 1888); Renzo CREMANTE y Mario PAZZAGLIA. *La metrica*. Il Mulino, Bologna 1972; y Roberto ANTONELLI. *L'"invenzione" del sonetto*, en "*Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*", Mucchi, Modena, pp. 35-75, que defiende la tesis del origen del soneto a partir de la *cobla sparsa*.

25- CONTINI, Gianfranco. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*. Einaudi, Torino, 1970. Marco SANTAGATA en *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova, 1979, en p. 70 rebate la idea que parece subyacente en Contini, y que a su vez proviene de Spitzer, de que el soneto es la concentración de toda una canción.

26- Aunque seguramente ciertas obras musicales no dejarían de influir, o al menos de confluir, en la poesía de Petrarca, como el motete a Roberto de Anjou compuesto por su amigo Philippe de Vitry, poeta y músico de fama, pero que trabajaba como diplomático para la corte francesa, y que en 1351 fue nombrado obispo de Meaux. Escribió otro motete, *Dantur officia. Quid scire proderit nova et vetera*, en el que deploraba la vida fácil y los abusos en la corte papal de Aviñón, así como un poema a la fallida cruzada "Le chapel de trois fleurs de lis". Para más noticias sobre su actividad consultar F. Alberto GALLO. *Storia della musica. Il Medioevo II*. Società Italiana di Musicologia, Torino, 1977, pp. 33-38. Para la separación entre música y poesía en Italia: FUBINI (1970), p. 144.

27- SAPEGNO, Natalino. *La poesia del Petrarca*. Bulzoni, Roma, 1965, p. 71.

28- ZUMTHOR, Paul. *Semiologia e poetica medievale*. Feltrinelli, Milano, 1973, p. 196.

29- ELWERT (1983), p. 405.

30- QUAGLIO, Antonio Enzo. *Francesco Petrarca*, Garzanti, Milano, 1967, p. 141.

31- CONTINI, Gianfranco. *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, publicado actualmente como introducción a F.P. *Canzoniere*. Einaudi, Torino, 1964, p. XXXIV.

32- ZUMTHOR (1973), p. 209.

33- ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia, I; Introduzione e testo II, IX, 2*, al cuidado de Pier Vincenzo Mengaldo. Antenore, Padova, 1986.

34- ECO, Umberto. *La struttura assente*. Bompiani, Milano, 1968, p. 62.

35- Véanse las páginas dedicadas al contexto literario en el cp. anterior.

36- CUDINI, Piero. *Poesia italiana. Il Trecento*, Garzanti, Milano, 1978, pp. 69-77.

37- ARIANI, Marco. Introducción y notas a F.P. *Triumpho*, Mursia, Milano, 1988. 69-77.

38- ELWERT (1983), pp. 394-395.

39- SANTAGATA (1988), p. 22.

40- DOTTI, Ugo. *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*. Editori Riuniti, Roma, 1992, p. 108, pero especialmente la nota 87 en la p. 173, en donde pone como ejemplo de la presencia de la doctrina estoica sobre las pasiones en el *Canzoniere* a la canción 129, versos 6-8: *et come Amor l'envita, / or ride, or piange, or teme, or s'assecura*;

41- Para las consideraciones generales sobre las transcripciones de la canción 268: Ernest Hatch WILKINS *Vita del Petrarca e la formazione del 'Canzoniere'* al cuidado de Remo Ceserani. Feltrinelli, Milano, 1987, pp. 340-344. Para noticias sobre la vida de Sennuccio del Bene, véase Claudio SCARPATI. *Tra Petrarca e Boccaccio: alcune schede biografiche su Sennuccio del Bene* en *Il Boccaccio: nelle culture e letterature nazionali*, al cuidado de Francesco Mazzoni. Olschki, Firenze, 1978, pp. 595-604. Sobre la relación entre los dos poetas: Joseph A. BARBER. *Il sonetto CXIII e gli altri sonetti a Sennuccio*. "Lectura Petrarce", Olschki, Firenze, 1982, pp. 21-39. Sobre la apostilla de Petrarca dedicada al amigo muerto consultal también Giosuè CARDUCCI e Severino FERRARI, F.P. *Le Rime*. Sansoni, Firenze, 1984, pp. 370-371, en donde Carducci la reproduce comentándola:

"1349 Novembris 28 inter priman, et tertiam. Videtur nunc animus ad haec expedientia pronus propter sonitia (sonetti) (somnia erroneamente Dantello e Manoscritto della Casanatense di Roma, n.924) de morte Sennucci et de aurora, quae his diebus dixi, et erexerunt animum (ipsi Manoscritto Casanatense)?"

42- CARDUCCI (1984), p. 44.

43- El artículo fue publicado en "Rivista di letteratura italiana, III", 1985, pp. 365-380, ahora en SANTAGATA (1988), pp. 14-31. El autor critica las deducciones de Carducci en *Rime di F.P. sopra argomenti storici morali e diversi*. Vigo, Livorno, 1876, p. 29, las cuales se pueden consultar, asimismo, en CARDUCCI (1984), p. 44.

44- Se refiere a BILLANOVICH (1981), pp. 204-205 y 189.

45- PONTE, Giovanni. *F.P. Rime sparse*, Mursia, Milano, 1990, nota 1 a la canción 28.

46- CARDUCCI (1984), p. 83.

47- CALCATERRA, Carlo. *Nella selva del Petrarca*. Cappelli, Bologna, 1942, pp. 104-107.

48- DOTTI, Ugo. *Vita di Petrarca*. Laterza, Roma-Bari, 1987, p. 179, quien, a su vez se remite a las consideraciones de Vincenzo FERA. *La revisione petrarchesca dell'Africa*. "Centro di studi umanistici", Messina, 1984, pp. 448-449.

49- DUPRÉ THESEIDER, Eugenio. *Roma dal comune di popolo alla signoria pontificia*, Cappelli, Bologna, 1952, p. 513.

50- WILKINS (1987), p. 39.

51- CARDUCCI (1984), pp. 82-84, que cita un artículo de Vittorio CIAN aparecido el 2 de julio de 1893 en "Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino vol. XXVIII".

52- PIUR, Paul. *Cola di Rienzo*. Treves, Milano, 1934, p. 66.

53- DE SANCTIS, Francesco. *Saggio critico sul Petrarca*. Einaudi. Torino, 1983, p. 155.

54- BIANCHI, Dante. *Sulla data della canzone "Italia mia" di Francesco Petrarca* en AA. VV. *Parma a Francesco Petrarca*, pp. 226-235. Mario Fresching, Parma, 1934, p. 235.

55- WILKINS (1987), p. 73.

56- DOTTI (1987), pp. 123-132.

57- La observación es de Nicola ZINGARELLI en *Quando e dove fu composta la canzone "Italia mia" del Petrarca. Scritti di varia letteratura*. Hoepli, Milano, 1935 (publicado por primera vez en 1924), pp. 357-369. El comentario sobre la epístola está en pp. 357-358.

58- ZINGARELLI (1935). El estudioso, para demostrar la tesis que la canción fue escrita en Milán en los meses comprendidos entre el invierno de 1357 y la primavera de 1358, basándose en los acontecimientos históricos acaecidos en aquella ciudad y en dos cartas de Petrarca las *Familiars* (XXII, 14 y XXIII), 1, hace un recuento minucioso y algunos comentarios interesantes de los ensayos existentes sobre un asunto tan candente en la época. Los críticos que argumentaban, con bien fundamentadas pruebas, a favor de 1354 eran: Antonio DISPENZA, en "Rassegna Pugliese" 1905, Carlo STEINER en *Per la data della canzone "Italia mia" en Padova in onore di Fr. Petrarca*, Padova, 1904, pp. 93-108, y Raffaella JORIO en *La canzone "Italia mia" del Petrarca, della sua data e breve commento*. U. Berti e C., Bologna, 1912.

- 59- Consúltese a tal propósito nuestro primer capítulo.
- 60- SANTAGATA, Marco. *Frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere de Petrarca*. Il Mulino, Bologna, 1992, p. 158.
- 61- CARDUCCI (1984), nota 112 a la canción 128 en p. 201.
- 62- MOMIGLIANO, Attilio. *L'elegia politica del Petrarca en Introduzione ai poeti*, Sansoni, Firenze, 1964 (publicado por primera vez en 1937), pp. 13-14.
- 63- DOTTI (1992), p. 87.
- 64- QUASIMODO, Salvatore. *Petrarca e il sentimento della solitudine*, "All'insegna del pesce d'oro", Giovanni Scheiwiller, Milano, 1959, p. 14.
- 65- DOTTI, Ugo. *Miti e forme dell'"io" nella cultura di Francesco Petrarca*. "Revue des études italiennes", 1984, pp. 74-85.
- 66- El comentario está recogido por Raffaele AMATURO en *Petrarca*. Laterza, Bari, 1974, p. 141.
- 67- BOSCO, Umberto. *Petrarca*. UTET, Torino, 1946, p. 231.
- 68- BOSCO (1946), p. 38.
- 69- PONTE, Giovanni. En la nota 8 al soneto 114 en F.P. *Rime sparse*. Mursia, Milano, 1990, Ponte afirma que considera a Giovanni Colonna di Galliciano el destinatario de esta composición porque Petrarca le envió algunas *Familiars* (II, 5, 6, 7, 8, ; III 13 y IV, 2, 3, 4) en las que también le consuela por padecer la podagra.
- 70- Tal vez para restar importancia a la indiferencia del poeta en esta situación CARDUCCI (1984) dice que *C'era una guerricciola* En una epístola que narra este viaje al norte de Europa durante la primavera y el verano de 1333, enviada a Tommaso Caloiro, *Familiars* III,1, Petrarca hace alarde de sus conocimientos geográficos de la zona. Sin embargo la carta, según Giuseppe BILLANOVICH en *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*. Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1947, p. 5, fue escrita más tarde.
- 71- CHIORBOLI, Ezio. *Questioni petrarchesche. La canzone per la crociata, la canzone dello scorno e il sonetto a Giacomo Colonna defunto* en "Giornale storico della letteratura italiana" vol. CVI, pp. 197-223. En este artículo Chiòrboli discute algunas de las consideraciones geográficas sobre la canción hechas por Henri

HAUVETTE en *Notes pour le commentaire de Pétrarque, La canzone "O aspettata in ciel"*, extrait, "Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Joseph Vianey". Les preses francaises, 1934, pp. 85-92. En general, seguimos la interpretación del crítico italiano.

72- Tal vez sería interesante profundizar en la función que cumple el mar en todo el *Canzoniere*, al igual que ha hecho para el *Decameron* Guido ALMANZI en *Estetica dell'osceno*. Einaudi, Torino, 1974, nos parece intuir, sin embargo, que también para Petrarca el mar es sólo un medio, una superficie sobre la que deslizarse, pero con la que no se identifica, de ahí que *barca* o *nave* sean metáforas bastante recurrentes del *yo*.

73- DOTTI (1987), p. 325 y Nicholas MANN *Estudio introductorio a F. Petrarca "Cancionero"*. Preliminares, introducción y notas de Jacobo Cortines. Cátedra, Madrid, 1989, pp. 25-26.

74- CARDINI, Franco. *Egeria la pellegrina* en AA.VV. *Medioevo al femminile*. Laterza, Bari, 1989, pp. 3-30.

75- ALIGHIERI, Dante. *Vita nuova XL*. Garzanti, Milano, 1977, pp. 71-72.

76- HAUSER, Arnold. *Storia sociale dell'arte*. Einaudi, Torino, 1983, pp. 286-287.

77- SANTAGATA, Marco. *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*. Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 56-57, y SANTAGATA (1988), P. 20 y nota 12.

78- SIMONE, Franco. *IL Petrarca e la sua concezione ciclica della storia en Arte e Storia. Studi in onore di Lionello Vincenti*. Giappichelli Editore, Torino, 1965, pp. 387-428. El autor pone de relieve cómo la concepción cíclica de la historia en Petrarca provenía de los pensadores medievales, pero, al contrario de San Agustín, no creía que el proceso evolutivo de los acontecimientos fuese unívoco, p. 427.

79- CARDINI (1989), p. 5.

80- LE GOFF, Jacques. *La civiltà dell'occidente medievale*. Einaudi, Torino, 1981, en especial el capítulo *Strutture spaziali e temporali (X-XIII secolo)*, pp. 147-213. Para la cita p. 164.

81- Aunque se acabó por designar con este topónimo todo el territorio euroasiático, incluidas Alemania y Polonia, véase a tal propósito la nota 1 en p. 69 de Remo CESERANI y Lidia DE

FEDERICIS en *IL materiale e l'immaginario*, vol 3 *La società urbana*. Loescher, Torino, 1979, aunque hay que tener presente que Petrarca se basaba en las fuentes clásicas citadas.

82- ZINGARELLI, Nicola. *Le idee politiche del Petrarca en Scritti di varia letteratura*. Hoepli, Milano, 1935, p. 352.

83- ECO, Umberto. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Bompiani, Milano, 1987, p. 59.

84- Canción que para Guglielmo GORNI significaría el abandono del culto a Laura. Véase su artículo *Petrarca Virgini. Lettura della canzone CCCLXVI, "Vergine bella"* en "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze lettere el Arti", XCIC, 1986-1987, pp. 201-218.

85 Para una percepción inmediata de la evolución de las distintas formas, se pueden consultar los esquemas de WILKINS (1987), p. 289 y SANTAGATA (1992) 347-348.

86- GORNI, Guglielmo. *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. IL senso della forma Correggio del Canzoniere*. "Lettere Italiane", XXX, gennaio-marzo 1978 pp. 3-13. Para el autor, el v. 37 de la sextina *altro lume* (opuesto al venéreo *despietato lume* del v. 2) hay que interpretarlo como el *lumen ad revelationem gentium* del Canto de Simeón, aunque, puntualiza, que en la liturgia de la Semana Santa se sostienen las velas con la fórmula *Ecce lumen Christi*, p. 10.

87- LE GOFF (1981), p. 164.

88- Reproducimos una interesante cita relativa al significado del color verde en ECO (1987): "(...) *Ugo di San Vittore loda il colore verde come il più bello fra tutti, simbolo della primavera, immagine della futura rinascita (dove el riferimento mistico non annulla la compiacenza sensibile) ("De tribus diebus") e la stessa spiccata preferenza manifesta Guglielmo d'Alvernia, sostenendola con argomenti di convenienza psicologica, in quanto cioè il verde si troverebbe a metà strada tra il bianco che dilata l'occhio e il nero che lo contrae*". p. 58.

89- SANTAGATA (1990) rechaza la interpretación según la cual el *nuvol d'oro* que desciende luego como lluvia, en el envío de la canción de las metamorfosis, sea una declaración de pobreza, considera, en cambio, que Petrarca contrapone con orgullo su calidad de poeta, transformándola en llama ascendente, pp. 286-288.

90- Leopardi, por ejemplo, en su comentario no se pronuncia por ninguna de las dos posibilidades. *F. Petrarca Canzoniere*.

Introduzione di Ugo Foscolo, note di Giacomo Leopardi, a cura di Ugo Dotti. Feltrinelli, Milano, 1990.

91- DE SANCTIS (1983), pp. 137-139.

92- BILLANOVICH (1981), pp. 201-205, considera que el destinatario es Giacomo Colonna, mientras que SANTAGATA (1988), pp. 58-81, sostiene que fue escrito para Giovanni Colonna di Galliciano.

93- DE SANCTIS (1983), p. 157.

94- Remitimos a las páginas dedicadas al contexto literario.

95- SANTAGATA (1990), p. 132.

96- Acerca de los versos del *Paradiso* XX, 61 y ss., y su presencia en el *Canzoniere* hace un comentario Giorgio ORELLI en *IL suono dei sospiri*. Einaudi. Torino, 1990, pp. 126-129, en el que los relaciona con el soneto 146.

97- SANTAGATA (1990), p. 185.

98- LOTMAN, Yuri M. . *Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi* en *Tipologia della cultura* Y. M: Lotman e B.A: Uspenskij. Bompiani, Milano, 1987, pp. 183-186.

99- El conocido *incipit* de Arnaut Daniel es *Er vei vermeilz vers blaus blanc gruocs*. El color *perso* es según el *Convivio*, IV, 20, 2, un color mixto entre el púrpura y el negro, aunque predomina este último.

100- Sobre los madrigales y su conexión con la música y el paisaje: Rinaldina RUSSELL. *Generi poetici medioevali*. Società Editrice Napoletana, Napoli, 1982, pp. 73-84, así como Guido CAPOVILLA. *I Madrigali* (LII, LIV, CVI; CXXI). "Lectura Petrarce", III. Olschki, Firenze, 1983, pp. 5-40, y SANTAGATA (1990), es especial pp. 73-75 y 168-170.

101- ELWERT (1983) afirma que "(. . .) le canzoni 125, 126, 127, 128, 129 formano un gruppo compatto, non interrotto da altri componimenti -come si vede, un fatto eccezionale -, e che tutte sono canzoni amoroze in laude di Laura - ma con una eccezione (bisognava variare!), la 128 è politica, canzone-"sirventes". E questo gruppo è il centro delle canzoni "in vita", p. 408.

102- En todo caso facilitaría las interconexiones temáticas.

103- BOSCO (1946), p. 196.

104- MARTELOTTI, Guido. *Scritti petrarcheschi*. Antenore. Padova, 1983, en especial el capítulo *Petrarca e Cesare*, pp. 77-89. La evolución del juicio de Petrarca respecto a Julio César pasó de la severidad, pues le consideraba el iniciador de la decadencia del Imperio, a la comprensión de los motivos que le movieron a concentrar en sí mismo todo el poder, como se refleja en el último escrito de Petrarca *De gestis Cesaris*.

105- LE GOFF (1981), p. 167.

106- SANTAGATA (1990), basándose en lo expuesto por Francisco RICO en *Prólogos al "Canzoniere"*. "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, XVIII, 3, pp. 1071-1104, analiza la función de los cinco primeros sonetos, los cuales, en el intento por parte de Petrarca de alcanzar el clasicismo vulgar, responderían a los canones del exordio utilizado por los latinos en algunos cármes que servían de prólogo en la época augústea. Pp. 114-119.

107- Ampliaríamos la apreciación a la zona *In vita* de la redacción definitiva.

108- WILKINS (1987), p. 374.

109- DANIELE, Antonio. *Intorno al sonetto del Petrarca "Il mal mi preme et mi spaventa il peggio"* (R.v.f. CCXLIV). "Giornale storico della letteratura italiana", CLXIII, pp. 44-61, 1986. La cita está en la p. 62.

110- GUAGLIO (1967), p. 193.

111- TADDEO, Edoardo. *Petrarca e il tempo. Il tempo come tema nelle opere latine*. "Studi e problemi di critica testuale", 25, Bologna, pp. 53-76, 1982. Taddeo comenta un párrafo de los *Rerum memorandarum libri* (III 80 4-5) en los que, teniendo como fuente *Ad Lucilium* (LVIII 23), que a su vez exponía el pensamiento de Heráclito, se traza un cuadro de una serie de catástrofes naturales que harán irreconocible la faz de la tierra, p. 59.

112- ABBAGNANO, Nicola. *Dizionario di filosofia*. UTET, Torino, 1971. Véase el concepto "Guerra" en pp. 446-447.

113- La alusión a Heráclito en los *Triumphs* la comentamos poniéndola en relación con la epístola a Guido Sette (*Seniles*, X, 2). ARIANI (1988) anota que Petrarca conocía el episodio del suicidio de Empédocles por el *Ars poetica* (463 ss.) de Horacio y las *Epístolas* (XXXVI, 3) de San Jerónimo, p. 440. *Mongibelo* es un topónimo sículo-árabe para denominar al Etna, que aparece también en el s. 42 del *Canzoniere*.

114- Nos referimos al comentario de QUAGLIO (1967), según el cual Petrarca no sólo carecía de conocimientos filosóficos, sino que además "(...) è privo di forza logica, di facoltà di giudizio: che lo trattengono dall'azione e lo isolano in un perpetuo, arcano stato di sottile inquietudine e incertezza", p. 193, afirmaciones con las que, por seguir en cierta medida el tópico romántico, no estamos de acuerdo.

115- COLLIVA, Paolo. *Signorie e principati* en *Dizionario di politica*. Dirigido por N. Bobbio, N. Matteucci, G. Pasquino. UTET, Torino, 1983, pp. 1035-1038.

116- Son las ideas expresadas en la *Hortatoria* (Varie, 48).

117- CALCATERRA, Carlo. *La concezione storica del Petrarca*. "Estratto dal vol. IX degli Annali della Cattedra Petrarquesca", 1939-1940. Señala la importancia de que Petrarca considerase que los romanos que aspiraban a la virtud preparaban inconscientemente a la redención, p. 18.

118- TADDEO, Edoardo. *Petrarca e il tempo. Il tempo nelle "Rime"*. "Studi e problemi di critica testuale", 27, pp. 60-108, Bologna, 1983, p. 74.

119- BILLANOVICH, Giuseppe. *Petrarca e il Ventoso*. "Italia medioevale e umanistica" IX, pp. 389-401, 1966, fijó la fecha de redacción de la epístola (*Familiars* IV, I) entre 1352 y 1353, cuando la ascensión que narra se remonta al 1336. Para el cambio de fecha del *Secretum* remitimos a RICO (1974) y a nuestra exposición en la nota 122 del capítulo anterior.

120- LOTMAN (1982), p. 90.

121- MOMIGLIANO (1964), p. 11.

122- TADDEO (1983), disintimos ligeramente de la idea del tiempo como tema en la canción *Italia mia* expresada en pp. 71-72.

123- FOLENA, Gianfranco. *L'orologio del Petrarca*. "Libri e documenti" V; 1979, p. 5.

124- Nos referimos a la colección de 1342 con el s. 34 en posición proemial.

125- FENZI, Enrico. *Scipione, Annibale e Alessandro nell' "Africa" di Petrarca*. "Giornale storico della letteratura italiana", pp. 481-518, 1971. Sobre la *quaestio de ducibus*, Fenzi propone los siguientes pasos en el *Africa*: 1) incomparable superioridad de Escipión sobre Aníbal, 2) crítica a los méritos y a la gloria de

Alejandro Magno, 3) comparación entre Aníbal y Alejandro Magno, 4) superioridad del cartaginés, primero entre los jefes de la antigüedad, 5) retorno, más o menos explícito, al punto 1. Pp. 507-508.

126- SATAGATA (1988), p. 17.

127- SEGRE, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Einaudi, Torino, 1985, p. 361.

128- WHITFIELD, John H.. *Petrarca e il Rinascimento*. Laterza, Bari, 1949, pp. 91-92.

129- LE GOFF, Jacques. *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*. Einaudi, Torino, 1977, pp. 26-33.

130- DE SANCTIS (1983), p. 157.

131- TADDEO (1983), en p. 77 asigna algunos *adynata* al sector del futuro, aunque el verbo esté en presente o en condicional.

132- NOFERI, Adelia. *L'esperienza poetica del Petrarca*. Le Monnier, Firenze, 1962, pp. 177-180.

133- NOFERI, Adelia. *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neoclassicismo, Leopardi, l'informale*. La Nuova Italia, Firenze, 1979, pp. 60-61.

134- ROMANO, Ruggero. *Tra due crisi: L'Italia del Rinascimento*. Einaudi, Torino, 1971, p. 139.

135- TADDEO (1983), pp. 92-94.

136- ZUMTHOR (1973), p. 37.

137- BACHTIN, Michail. *L'autore e l'eroe*. Einaudi, Torino, 1988, pp. 135-150. Reproducimos una cita que explica perfectamente la actitud de Petrarca respecto a sus modelos del pasado: "*Eroicizzando gli altri, edificando un pantheon degli eroi, si parecipa ad esso, ci si colloca in esso e di lì si governa la propria immagine futura desiderata, creata a somiglianza degli altri*", p. 141.

138- DOTTI (1992), véase el apartado *La gloria e la posterità nel "giovane" Petrarca*, pp. 16-19. BILLANOVICH (1947), p. 48, retrasó la fecha de redacción del primer libro de las *Familiars*, del que forma parte la epístola a Tommaso Caloiro da Messina, a los años 1350-1351.

139- BOSCO (1946), pp. 224-225.

140- RAIMONDI, Ezio. *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*. Einaudi, Torino, 1982 (1ª ed. 1970), pp. 186-187.

141- SANTAGATA (1992), pp. 217-234. La cita en p. 233.

142- SANTAGATA (1992), pp. 300-307.

143- *heu me, per Urbem -nam pudet tanti mali- fabula quanta fuit!* Horacio *Epodos*, 11, 7-8. Francisco RICO en *Rime sparse Rerum vulgarium fragmenta. Para el título y el primer soneto del "Canzoniere"*. "Medioevo romanzo", III, 1976, pp. 101-138, ha propuesto como fecha de composición del soneto proemial finales de 1349, o 1350, hipótesis comúnmente aceptada en la actualidad.

144- SANTAGATA (1990), p. 294.

145- Véase la introducción de PONTE (1990)

146- FORESTI (1977), pp. 40-49.

147- PONTE (1990), nota 8 al soneto 114.

148- La diferenciación entre musulmanes y politeístas está en las notas de CARDUCCI (1984) a la canción.

149- CONTINI, Gianfranco. *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, actualmente en *F. Petrarca. Canzoniere*. Einaudi. Torino, 1964, p. XVII.

150- SAPEGNO (1965), en p. 73 relaciona los colores de los hábitos con las órdenes religiosas.

151- En CARDUCCI (1984), p. 80.

152- Aunque anota su sentido metafórico, p. 196.

153- SAPEGNO (1965), p. 148.

154- SEGRE, Cesare. *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Feltrinelli, Milano, 1991, (1ª ed. 1963), pp. 112-113.

155- SEGRE (1991), p. 349.

V- PRESENCIA DE DANTE: LOS TRES SONETOS
ANTI AVIÑONESES

El mito literario contra la corte papal de Aviñón empieza con el canto XXXII del *Purgatorio*, escrito con toda seguridad antes de 1314, cuando el traslado a la capital provenzal parecía ya definitivo¹. En él Dante recorre la historia de la Iglesia desde sus orígenes, haciendo hincapié especialmente en la donación de Constantino al papa Silvestre I (vv. 124-126), causa principal de la degeneración del poder temporal. El carro que representa a la Iglesia lo transforma en un monstruo de siete cabezas, como en el *Apocalipsis*, XVII, 3, pavorosa alegoría de los siete pecados capitales. La curia romana en tiempos de Bonifacio VIII, sigue, asimismo, la simbología apocalíptica (*Ap.*, XVII, 1-5):

*Sicura, quasi rocca in alto monte,
seder sovrasso una puttana sciolta.
m'apparve con le ciglia intorno pronte;
e come perché non li fosse tolta,
vidi di costa a lei dritto un gigante;
e baciavansi insieme alcuna volta.
Ma perché l'occhio cupido e vagante
a me rivolse, quel feroce drudo
la flagellò dal capo infin le piante;
poi, di sospetto pieno e d'ira crudo,
disciolse il mostro, e trassel per la selva,
tanto che sol di lei mi fece scudo
a la puttana e a la nova belva.
(vv. 148-160)*

La flagelación, aquí puesta en escena, de la curia por parte de Felipe el Hermoso, rey de Francia, culminará con la humillación de Bonifacio VIII en Anagni (*Purgatorio*, XX, 86-90), y determinará el traslado de la sede papal a Aviñón, en 1304 con Clemente V, y con la total sumisión del papado a la monarquía francesa.

Los dos últimos cantos del *Purgatorio* fueron compuestos entre 1312 y agosto del año siguiente, Dante aún tenía la leve esperanza de que el emperador Arrigo VII de Luxemburgo, de acuerdo con el pontífice, concediera libertad y autonomía a la Iglesia. Sin embargo, el emperador murió víctima de unas fiebres en quel agosto de 1313, con lo que el *enigma forte*, la profecía del canto XXXIII: *nel quale un cinqueto diece e cinque / messo di Dio, anciderà la fuia / con quel gigante che con lei delinque* (vv. 43-45), no se verificará, al igual que tantas otras ilusiones civiles durante ese dramático siglo. El numeral, transcrito en caracteres romanos, habría que interpretarlo como DUX (*duce*), postponiendo la X a la V, referido a Arrigo, aunque parece probable que también haya una alusión a la *quinta era*, promulgada por Gioacchino da Fiore, al final de la cual los emisarios de Cristo en la tierra acabarían con la corrupción, para dar paso a otra época de mucha mayor perfección espiritual. Frente a la consabida imagen del Dante político, en la *Commedia* y en *Monarchia*, Passerin d'Entrèves avanzaba algunas objeciones, aduciendo que ésta se difumina cuando el poeta intenta transmitir su visión de la regeneración del mundo recurriendo a alegorías elusivas y oscuras, porque, puntualiza, las desilusiones en la vida civil y el descubrimiento de la corrupción de la humanidad hicieron de él una figura más cercana al reformador religioso y moral que al activista civil².

Cuando Petrarca escribe sus tres sonetos antiaviñonenses la esperanza del retorno de la sede papal a Roma no se han perdido del

todo pero, tras quienes la reclaman, existe la amarga experiencia de cuarenta largos años de exilio, y ni la más remota posibilidad de que éste se termine en breve plazo. No es ya el momento de emitir profecías enigmáticas o de considerarse portavoz del pueblo cristiano al que aún la lujuriosa meretiz flagelada dirige una suplicante mirada (*Purgatorio*, XXXII, vv. 54-55), se puede sólo manifestar con resentimiento: *putta sfacciata: et dove ài posto spene?* (s. 138, v. 11). Los dos autores, por lo tanto, abordan el tema desde diferentes perspectivas históricas y personales.

En líneas muy generales, se puede decir que Dante murió (1321) en la primera mitad del periodo que Simeoni caracteriza como el de las ambiciones de las potencias extranjeras en territorio italiano (1313-1334), o sea, el de los intereses franceses, a través de la curia aviñonesa, y el de los imperiales. Petrarca vive de lleno el periodo de las rivalidades, de las *gare per il primato*, entre las potencias italianas (1334-1354), con dos destacados personajes, el arzobispo, y señor de Milán, Giovanni Visconti y el cardenal Albornoz que consolida los Estados de la Iglesia.

Su muerte acaecerá durante el periodo de confusión, (*non si saprebbe come altrimenti definirlo, dato che lo è effettivamente* comenta Duprè), que comprende hasta 1385 y en el que la situación italiana se vuelve policéntrica, presidida por la política prepotente de los herederos de la *signoria* viscóntea, hasta que no toma en sus manos la dirección Giangaleazzo, con quien se reafirmará el predominio milanés en la península³.

El papado reconquistará su autonomía sólo después de la derrota de la monarquía francesa en la primera fase de la Guerra de los Cien Años, y volverá a Roma en 1377, tres años después de la desaparición de Petrarca. Atrás quedaban el fallido intento del legado papal Bertrando del Poggetto, en 1332, para instalar durante

algún tiempo la sede en Bolonia, reflejado en el soneto 27 de *Canzoniere*, y la desilusión de la vuelta provisional de Urbano V, del 1367 al 1370.⁴

La crítica de Petrarca contra la corte papal de Aviñón es una parte esencial de su vida y de su obra, hasta el punto que Ugo Dotti considera que:

*Una polemica talmente connaturata nell'indole petrarchesca che certo il poeta non avrebbe mai potuto licenziare il suo libro di poesie senza che anch'esso non ne portasse il segno.*⁵

Afirmación arriesgada, pero que evidentemente está, corroborada por el hecho de que el tríptico aviñonés es la más fuerte infracción en la sintagmática de los *Fragmenta*, y esto al menos por tres razones: 1) Por la desaparición de lo que se ha venido denominando el tono elegíaco de sus canciones políticas, para dar paso al *vituperium*, enlazado con la más estricta tradición realista⁶. 2) Por el grupo tan compacto que forman los tres sonetos, comparable, desde el punto de vista de unión métrico-temática, sólo con las tres canciones dedicadas a los ojos de Laura. 3) Porque carecen de un destinatario histórico, aunque éste es sustituido implícitamente por la corte, o la ciudad, de Aviñón.

A Pasquini no le parece convincente la explicación de Amaturro sobre la colocación del tríptico en esta zona de la topografía del *Canzoniere*⁷, basada en la hipotética búsqueda de expresividad en una serie de composiciones que comprenderían desde la 130 a la 247, y en las cuales se advertiría una alternancia de registro estilístico entre las que siguen el tema general amoroso y otras más acordes con el tono de invectiva, mezclando, en consecuencia, la herencia del *trobar leu* y el *trobar clus*⁸.

La ruptura cronológica, por el contrario, no está probada. Es cierto que los tres sonetos conviven con poemas escritos probablemente entre los años 1344 y 1347. Carducci los consideraba compuestos durante el papado de Clemente VI 1342-1352, aunque desde luego no después de 1348, Wilkins concretó la fecha, que ya había propuesto Foresti, 1346 o 1347, por su similitud con las églogas sexta y séptima, en las que denuncia, también en modo pasionado y violento, la corrupción de la corte papal, coincidiendo con el tiempo en el que empezaba a recopilar la segunda forma del *Canzoniere*. Amaturò, por su parte, sin pronunciarse abiertamente, retrotrae la fecha a los años posteriores a 1352, por el parecido tono que muestran con algunas *Sine nomine*⁹.

Santagata destaca la función de los tres sonetos al final de la comúnmente denominada parte *In vita* de la redacción Correggio, serían el adiós definitivo a Aviñón, pero no sólo como ciudad corrompida, el grupo, dice el autor:

(. . .) *dipinge con una crudezza sino ad allora inusitata il mondo corrotto dentro il quale l'innamorato ha vissuto la sua propria schiavitù morale; un mondo che egli sta per lasciarse alle spalle, verso la possibile liberazione.*¹⁰

En consecuencia cree posible que su composición se remonte a la última estancia del poeta en Provenza, entre 1351 y 1353, cuando ya había iniciado la formación de la redacción Correggio, aunque ello no quiere decir que fueran escritos en función de la colección, sino que la coincidencia podría haber favorecido el papel que cumplían en la estructura del libro. Hipótesis que parcialmente coincide con la de Pasquini, quien, aún aceptando la datación de Wilkins, subraya los puntos de contacto con las *Sine nomine*, sobre

todo con las escritas después de 1347.

Luego los límites temporales en los que se encuadraría la composición del tríptico, según la crítica, van desde 1342 a 1358, año de ordenación definitiva de la redacción Correggio. Dichos límites se basan en criterios extrínsecos a los propios poemas. En 1342 Petrarca escribe la primera *Sine nomine* contra el papa Benedicto XII que estaba a punto de morir, en la que critica duramente la figura del pontífice y su ineptitud política, ya que, entre otras acusaciones de carácter más personal, no había logrado evitar la Guerra de los Cien Años. Como es notorio, en las epístolas *Sine nomine* no consta el nombre del destinatario, pues hubiera sido peligroso por su fuerte contenido polémico, sin embargo la gran mayoría de los estudiosos coincide en considerar que esta primera carta escrita para Philippe de Cabassole, el obispo de Cavaillon amigo íntimo del poeta¹¹. Por otro lado el 21 de agosto de este mismo año empezó a preparar la primera colección de rimas en vulgar, cuyo soneto proemial era *Apollo s'anchor vive il bel desio*, y que según Wilkins, como ya se ha visto, constaba de otras catorce composiciones¹².

En cuanto al límite temporal final para la composición de los aviñoneses, creemos que está suficientemente probado que formaban parte de la redacción Correggio. En ella están situados entre las fechas de aniversario que engloban también a la canción *Italia mia*, los diecisiete años del s. 122 y los dieciocho del 266, que en esta redacción ocupaba el lugar 145, lo que remite, respectivamente a 1344 y 1345. Si se tienen en cuenta los criterios exteriores y comparativos con las *Sine nomine*, o la función de despedida definitiva a Aviñón, la ruptura cronológica con las composiciones que los circundan sería indiscutible. No obstante, no hay que deshechar completamente que la ubicación de los tres

antiaviñoneses en este punto de la topografía del libro se deba al deseo de contraponer Valclusa a Aviñón¹³, por el fuerte contenido al respecto del envío de la canción 135, que antecede al grupo:.

*Chi sprase, canzone,
 quel ch'i' fo, tu pòi dir: Sotto un gran sasso
 in una chiusa valle, ond'esce Sorga,
 si sta; né chi lo scorga
 v'è se no Amor, che mai nol lascia un passo,
 et l'immagine d'una che lo struge,
 ché per sé fugge tutt'altre persone.*
 (vv.91-97)

Por lo que concierne a la métrica de la canción 135, con una *sirma* excesivamente larga respecto a la *fronte* y con una *rim estramb* en cada estrofa (el penúltimo verso queda suelto, aunque rima con el final de cada hemistiquio del siguiente), es de carácter netamente provenzal. El tema está desarrollado con una serie de imágenes extraídas de la literatura latina, clásica y medieval, que ya habían sido utilizadas por los trovadores. El ave fénix, la catóblepa, animal fantástico que mataba a quien la miraba a los ojos, la Fuente del Sol y la de Dodona en Epiro, provienen de Plinio. El imán capaz de arrancar los clavos de las naves y hundirlas está en Alberto Magno, mientras que las dos fuentes de las Islas Afortunadas se encuentran en Pomponio Mela¹⁴. Cada una de las imágenes contiene en sí misma un significado que tiende hacia lo universal muy cercano al uso alegórico de los modelos culturales a los que se remonta.¹⁵

En los tres sonetos antiaviñoneses, en los que la memoria de la *Commedia* se deja sentir con inusitada fuerza, el sentido alegórico,

debido a la personificación de la ciudad, está siempre latente. El complicado cambio del tema amoroso al de la invectiva está suavizado, por lo tanto, por medio de la contraposición Valclusa-Aviñón, y por una cierta coincidencia estilística en el uso de imágenes provenientes de la tradición literaria inmediata, en el caso de Dante, y de la más remota, en el de la literatura latina.

El soneto posterior al grupo, el 139, como decía Carducci, no es oscuro en sí mismo, somos nosotros los que no podemos deducir cuándo y por qué lo compuso, aunque Foresti demostró después de forma bastante convincente que fue escrito con ocasión de la visita de Petrarca a su hermano Gherardo, en la Cartuja de Montrieux, durante la Semana Santa de 1347¹⁶. El v. 11, *Egli in Ierusalem, et io in Egitto*, lo une a la temática del grupo aviñonés, pues como observa Foresti, Jerusalén equivale místicamente al Paraíso, mientras que Egipto es el lugar de las tinieblas, de la servidumbre y del miserable exilio.

En 1368 Petrarca, envió una epístola a Urbano V, que entonces se hallaba en Roma (*Seniles*, IX, 1) en la que con *Egypto* para denomina a Francia, pues el rey galo Carlos V deseaba, y consiguió, que la corte papal volviese a Aviñón. Aunque ya en una carta a su hermano (*Familiars*, X, 3), del 1349, Perarca establecía una comparación entre Aviñón-Babilonia y la Cartuja Montrieux-Jerusalén (*quid interesset inter Babilonem atque Ierusalem*).

Pero la aplicación de esta equivalencia toponímica estaba ya en la *Commedia*, donde las almas que llegan al Purgatorio entonan: *In exitu Isrdel de Aegypto* (*Purgatorio*, II, 46), y en el canto de esperanza de la *Commedia* (*Paradiso*, XXV, 55) Beatrice dice.

*Però gli è conceduto che d'Egitto
venga in Gerusalemme per veder,
anzi che il militar gli sia prescritto.*

En el s. 27 dedicado a la cruzada, *Babilonia* se contraponía políticamente a Roma, ahora el desplazamiento semántico de término, hacia una carga más religiosa, asumida en los sonetos antiaviñoneses, permite una equivalencia similar a la que ya se había verificado en el soneto 117, transformando la ciudad del exilio en Babel, *a Roma il viso et a Babel le spalle*, (v. 4). No era necesario insistir sobre el significado de corrupción, desarrollado hasta sus extremas consecuencias en los tres sonetos, la variedad imponía en el poema para Gherardo, plagado de indicios geográficos, un sinónimo con el significado de involuntaria residencia espacial, y la memoria escondida de la *Commedia* aportaba la clave sin demasiadas dificultades. En los dos casos los poetas protagonistas son transportados hacia lo alto, Petrarca en la ascensión del viaje real reconstruido por Cochin en el ensayo *Le frère de Pétrarque*¹⁷, para ser recibidos por una figura que ha alcanzado la perfección espiritual, la amada o el hermano.

Sobrepasar los confines inmediatos en la topografía del *Canzoniere* para hallar interconexiones temáticas con los antiaviñoneses conduciría, obviamente, a ligarlos en exclusiva a los otros poemas políticos, con los que coinciden en tres puntos fundamentales:

1) En el tono emblemático-religioso, que se demuestra, entre otras cosas, en el hecho de que sólo en los sonetos 27, 138 y 334 (este último añadido en la forma Malatesta), y en la canción 28 aparezca el nombre *Cristo*, con toda la carga significativa de los *nomina sacra*, que lleva a Petrarca a no abreviarlo, y sobre todo a

no colocarlo nunca en posición de rima. Sería conveniente recordar que en la *Divina Commedia* este nombre rima sólo consigo mismo, quizá como enmienda a una rima irreverente usada por Dante (*Rime* 28, 11): *che gli appartien quanto Giosepp' a Cristo*, para expresar una duda sobre la paternidad¹⁸. En la forma definitiva de los *Fragmenta* habrá otros microtextos donde el tono religioso está mucho más acentuado, como por ejemplo en las dos composiciones finales (s. 365 y c. 366), pero en ninguno tendrá el valor militante, de pertenencia a una cierta comunidad, que adquiere en estas ocasiones.

2) Coinciden, asimismo, en el tono de invectiva, que en las cuatro líricas políticas anteriores estaba, como ya hemos observado, sumergido bajo la equilibrada apelación a la cruzada o al final de las guerras en Roma o en Italia. Si los babiloneses carecen de un destinatario histórico real, en contrapartida gozan de un destinatario alegórico, la ciudad, perfectamente individualizado. En ellos el poeta no ha tenido que poner en funcionamiento ningún tipo de recurso estilístico o retórico para borrar las huellas del receptor concreto, lo que le servía para universalizar el mensaje.

3) La forma métrica soneto sirve tanto para abrir el tema político, con el 27, como para cerrarlo definitivamente¹⁹. Mientras que la convención métrica de la canción ha sido utilizada para plasmar, aunque muy someramente, una ideología política respecto a problemas sociales concretos, en los tres antiaviñoneses no predomina el desarrollo lógico de los hechos, a diferencia del canto XXXII del *Purgatorio* en el que está comprendida toda la historia de la Iglesia, ya que Petrarca concede la centralidad al repudio moral de esos mismos acontecimientos.

Una de las características más notables del tríptico aviñonés, y que toca de cerca uno de los problemas más tradicionales y arduos

de la historia de la crítica italiana, es la relación entre Dante y Petrarca. Los módulos dantescos son tan evidentes en los tres sonetos que, observa Pasquini, algunos de los estudiosos de la presencia cómica en el *Canzoniere* no han creído necesario ponerlos de relieve²⁰.

Según las noticias aportadas por el mismo Petrarca en la famosa epístola *Familiars*, XXI, 15, con la que respondía a otra de Boccaccio que no nos ha llegado, no quiso leer en su juventud la *Commedia*, para evitar posibles influencias en su propia poesía. En la misma carta rechaza la acusación de envidia, desprecio o celos respecto a Dante. Sabemos que en 1353 Boccaccio le había regalado un ejemplar de la obra, que ha sido identificado como el códice Vaticano Latino 3 199. En este códice hay una sola apostilla que parece un comentario de carácter político-religioso, en el margen del *Inferno*, II, 24, pero no se ha podido verificar con seguridad que sea de mano del poeta, y, en el caso de que lo fuese, denotaría una inexplicable parquedad de interés por la obra.

El silencio en el que envolvió a su gran predecesor es casi total, únicamente en el códice Ambrosiano existe una apostilla a Pomponio Mela donde dice *Nota contra Dantem* para corregir algunas apreciaciones geográficas de éste (en el *Paradiso* VIII, 67-70).²¹

En el *Canzoniere*, hay una sola y excepcional mención en la canción de las citas, la tercera estancia termina con el *incipit* de la más famosa de las *rime petrose* dantescas *cosí nel mio parlar voglio esser aspro*, acompañando a otras famosas citas, las de Guillelm de Saint Gregori, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia y a la del propio Petrarca que cierra la composición con el primer verso de la canción 23, *nel dolce tempo de la prima etade*. ¿Homenaje a la tradición o reproche?. Tal vez una llamada a sus predecesores para

imprimir una nueva dinámica a los *Fragmenta*, un análisis y una reflexión sobre la poética del amor.²²

La fecha tradicional de composición que la crítica hipotetizaba para canción 70, el denominado periodo aviñonés o, los meses siguientes al primer viaje a Roma en el 1337, garantizaba el conocimiento al menos de las *Rime* de Dante por parte del joven poeta, sin embargo Santagata ha postpuesto la datación al inicio de los años cincuenta, basándose en que la canción 23 no fue finalizada y transcrita en orden hasta noviembre de 1356. Si así fuera, la carencia de indicios comprobables para demostrar el conocimiento de la obra de Dante antes de tan tardías fechas sería total, y sólo la investigación filológica de la memoria interna de los *Fragmenta* sería capaz de demostrar lo contrario.²³

Si no existen pruebas de los contactos literarios con Dante, anteriores al regalo de Boccaccio, tampoco hay indicios de una abierta crítica. No obstante, creemos que el s. 166 adjuntado a la forma Giovanni, o sea entre 1366 y 1367, en respuesta a otro anónimo, *Vo' mi negare la virtù che nunca*²⁴, se podría interpretar como un juicio, si no negativo, ciertamente no favorecedor de la figura del poeta florentino. El soneto es ya significativo de por sí, pues es la única ocasión en que la ciudad de los antepasados de Petrarca, la *indicta patria* de la epístola al amigo Sette (*Seniles*, X, 2) es nombrada sin circunloquios en el *Canzoniere* (si bien, en otros sonetos se pueden encontrar referencias directas a la Toscana, en 259, v. 6 *fuor del dolce aere de' paesi toscani* y en el 308, v. 1: *Quella per cui con Sarga è cangiato Arno*). El tema central del soneto 166 es el propio quehacer poético, pero nos interesa sobre todo el primer cuarteto:

*S'i' fussi stato fermo a la spelunca
là dove Apollo diventò poeta
Fiorenza avria forse oggi il suo poeta,
non pur Verona et Mantoa et Arunca;
(vv. 1-4)*

En esta composición, plena de reminiscencias rítmicas dantescas²⁵, tras la autoconfesión de Petrarca, al que la inclinación por la poesía amorosa en vulgar le ha impedido ser el poeta de Florencia en lengua latina, sería posible leer también una implícita crítica al Dante de la *Commedia*, considerado el más grande poeta de la capital toscana ya entonces, y como tal fue celebrado nada más morir:

*del nostro padre e poeta latino
chi avea in sé quasi splendor divino
Or sun le Muse tornate a declino,
or sun le rime in basso decadute
ch'erano in pregi e in onor cresciute.
Lo mondo plora il glorioso Dante;
(vv. 10-15)*

Mientras que para Giovanni Quirini, autor del soneto *caudato* *Se per alcun puro uomo avvenne mai*²⁶ al que pertenecen los versos anteriores, Dante era un poeta latino, para Petrarca ni siquiera las dos églogas escritas en la ilustre lengua como respuesta a la acusación de Giovanni del Virgilio al autor de la *Commedia* por utilizar el vulgar, debieron ser la bastante convincentes al respecto. Nunca podría estar a la altura, debido a la misma "desviación lingüística" suya, de un Lucilo, un Catulo o un Virgilio (v.4).

Actitud similar a la que mantiene en la *Sine nomine* 6 cuando habla de la posibilidad de componer un *carmen tragicum* unitario en el que se evidenciase la degradación a la que había llegado la Iglesia. Frente a tal afirmación Pasquini comenta que *sarebbe enfatica se non vi si sospettasse una segreta sfida alla "Commedia" di Dante.*²⁷

Es cierto que en la *Vita nuova* XXV se dotaba de total dignidad a los *dicatori d'amore in lingua volgare*, pero Dante ponía en cuestión el uso de ésta para escribir líricas acerca de otros argumentos, de lo que se infiere que Petrarca acatando en el s. 166 la preceptística del *libello*, que él sin duda conocía y que tanto influyó en la estructura del *Canzoniere*, sitúa en un segundo plano en la escala de valores literarios a la *Commedia*, que compendiaaba con su carácter enciclopédico todos los registros.

Aunque el elemento político en los tres antiaviñoneses, al igual que en las *Sine nomine*²⁸, sea subalterno respecto a la polémica moral, no es posible no tener en cuenta su ligazón, y la carga significativa adjuntada a través de lectura, con el resto de las poesías políticas, de ello se deriva que la conexión entre estas y los sonetos 136-138, pase a veces por medio de ciertos tópicos expuestos en las *Sine nomine*.

Así, por ejemplo, en la primera de estas epístolas se halla la alegoría de la barca de Pedro a merced de la tormenta, lo que fácilmente suscita el recuerdo de la barca en *O aspectata in ciel beata et bella*. Al mito de la *renovatio romana* están dedicadas la 3 y 4. El v. 67 de la canción 53, *ch'arde oggi tutta, assai poche faville*, se une con la idea de la 3 *Brevis scintilla magnum sepe movit incendium*. El tópico de *quasi spelunca si ladron' son fatti*, (v.50), procedente del Evangelio de Mateo (XXI, 13), aparece en las *Sine nomine* 11 y 13, mientras que la contraposición entre los lobos y los corderos de *Italia mia* en el v. 40, *fiere selvagge et mansuete*

gregge, se encuentra también en la 12: *de ovibus lupos, de piscatoribus piratas, de pastoribus abactores*. La inexorable y caprichosa rueda de la fortuna de la canción 128 *Voi a cui fortuna à posto in mano il freno* (v. 17), referida más bien a la idea de tiempo está en epístola 4.²⁹

La influencia de Dante en los antiaviñoneses y por ende en las *Sine nomine*, sobrepasa, los tópicos morales o políticos, para constituirse en una red de asociaciones mnemónicas que no es posible catalogar de involuntarias, puesto que la memoria situacional prevalece sobre la rítmico-sintáctica, o sobre el simple recuerdo de sintagmas aislados³⁰. Este mecanismo es especialmente evidente en el soneto que abre el pequeño núcleo, en el que la personificación de la ciudad de Aviñón, conectado con apocalíptica *puttana sciolla* (*Purg.* XXXII, 149), se estiliza en una metonimia *treccie*, que da lugar a una potente imagen de justiciera crueldad bíblica similar a la de la destrucción de Sodoma y Gomorra, el incendio de la ciudad sintetizado en el deseo (*plova* es un subjuntivo desiderativo) de que trenzas ardan. A la maligna prostituta contemporánea del poeta se contrapone el ideal de pobreza de los orígenes, con lo que la historia religiosa recorre una vía paralela a la política, con una significativa diferencia, falta el *exemplum*. En la historia civil es factible el augurio de identidad con una imagen exterior, mientras que en la historia religiosa, o más exactamente de la Iglesia, no es admisible otro punto de referencia que no sea ella misma, aun en su estado de máxima degradación. Petrarca reclama una palingenesia, pero dentro de la estricta ortodoxia, sin ningún tipo de desviación que le acerque a ninguna de las numerosas sectas u ordenes religiosas disidentes. Aunque la memoria del poeta tal vez establezca otras interesantes asociaciones. Cuando en la *Commedia* se hace alusión a la Edad de

Oro

*Lo secol primo, quant' oro fu bello,
fé savorose con fame le ghiande,
e nettare con sete ogni ruscello.*

(Purg. XXII, 148-150)

La memoria situacional y la léxica guían hacia el s. 136, sin embargo, desde nuestro punto de vista, no se restringen a estas simples coincidencias. Si Petrarca parte de una personificación de la ciudad-curia, que prescinde por el momento, en el microtexto concreto, del epíteto infamante fijado por Dante, no debió ser indiferente a la puesta en marcha del mecanismo rememorativo el que éste resaltase la carencia de vicios de las mujeres romanas inmediatamente antes de introducir el discurso del *secol primo*. Así, *E le Romane antiche, per lor bere, / contente furon d'acqua*; . . . (vv. 145-146). Mucho más decisiva nos parece esta asociación que aquella tan señalada por la crítica del apóstrofe en el canto dedicado a Ulises, en el *Inferno*, XXVI, *Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande* (v. 1) apelación demasiado marcada por una entonación sarcástico-triunfalista que no se escucha ni en ésta y ni en las otras dos composiciones contra Aviñón.

Idónea, en cambio, sería la asociación con los versos del encuentro de Dante con ser Brunetto Latini, cuando el notario dice de Florencia:

*In cui riva la sementa santa
di que' Roman che vi rimaser quando
fu fatto il nido di malizia tanta.*

(Inf. XV, 76-78)

que concuerda con la situación inicial del segundo cuarteto:

*nido di tradimenti, in cui si cova
quanto mal per lo mondo oggi si spande,*
(s. 136, vv. 5-6)

El enlace con *Non è questo il mio nido* de la canción *Italia mia* (v. 82) es nítido. El mito de Roma es el centro generador en ambos autores, pero mientras que en Dante emerge a la superficie del verso, en Petrarca queda latente, para evidenciarse sólo en el último soneto de la serie (s. 138, v. 3) *già Roma, or Babilonia falsa et ria,*.

A partir del verso 7 y hasta el final del primer terceto Petrarca resume, no desde el punto de vista cronológico porque la epístola es posterior, el episodio de la *Sine nomine* 18, el del viejo lujurioso y la *virgunculan*. La concentración lírica, en oposición a la prosa latina, supone una expansión generalizadora que favorece el alcance de la invectiva, disminuyendo, hasta hacerlo desaparecer, el tono de sátira picante:

*de vin serva, di lecti et di vivande,
in cui Luxuria fa l'ultima prova.
Per le camere tue fanciulle et vecchi
vanno trescando, et Belzabub in mezzo
co' mantici et col foco et co li specchi.*
(s. 136, vv. 7-11)

Tanto el episodio de la epístola, como la vivaz descripción del corrompido ambiente aviñonés en el soneto están más cercanos a la tradición clásica que a la lejana referencia del pasado glorioso de Florencia en boca de Cacciaguida:

*non v'era giunto ancor Sardanapalo
a mostrar ciò che 'n camera si puote*
(Pard. XV, 107-108)

En la interpretación de la *Sine nomine* que ha hecho Raimondi señala como fuente el libro V de las *Metamorfosis* de Apuleyo, citado en la carta por Petrarca, para la descripción de los rasgos realistas de la decrepitud del viejo, aunque el argumento sea un *locus communis* que desde Juvenal se prolongó a las *Artes* mediolatinas hasta alcanzar los *saggi moderni* de Matteo di Vendôme o Boncompagno³¹. Del ejercicio satírico de la epístola se escucha sólo el eco en el *Canzoniere*, ya que desaparece el lado cómico y carnavalesco, la sotana cardenalicia que era el disfraz instrumental para la oscenidad y objeto simbólico de la corrupción de la curia, no halla un equivalente.

El diminutivo de gusto popular para los protagonistas lascivos da lugar a dos secos sustantivos, *fanciulle et vecchi*, puestos en contacto por medio del catalizador demoniaco *Belzebub* que poco tiene en común con el simpático diablo en forma de pájaro escondido en el capuchón del fraile, del *Paradiso* XXIX, 117-119. El uso del diminutivo referido a los viejos no posee connotaciones negativas en el *Canzoniere*, en el s. 16, *Movesi il vecchierel canuto et bianco*, el tratamiento del personaje está plagado de pinceladas sentimentales, al igual que *La stanca vecchiarella pellegrina* de la canción 50.

El polisíndeton de verso 11, con *specchi*, reduplica rítmica y semánticamente la escena al mismo tiempo que la concluye para retornar a la imagen inicial de la meretriz que en la pureza de sus orígenes iba *nuda al vento, et sclaza fra gli stecchi* (v. 13), verso que es la individualización de *magri e scalzi* del *Paradiso* XXI, 129,

para dotar al recurso expresivo de un significado universalizador a través de la personificación.

La descripción de la vida viciosa y sus consecuencias siguen bastante de cerca la *Commedia* si se tiene en cuenta el sistema mítico de la obra de Petrarca:

*disse 'l maestro; ché seggiendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;
(Inf. XXIV, 47-48)*

que junto al *lezzo*, última palabra, en rima por lo tanto, del *Inferno*, X, 136, y la potente crítica de la avaricia de los altos mandatarios de la Iglesia:

*Questi fuor cherci, che non ha coperchio
piloso al capo, e papi e cardinali,
in cui usa avarizia il suo sorpechio
(Inf. VII, 46-48)*

cierran las coincidencias. En las dos ocasiones es Virgilio el que habla, ni la alusión a la fama ni la explícita mención de la corrupción económica podían pasar inadvertidos. Se quiere decir con ello que la memoria situacional parece estar a veces mediatizada por el conjunto de coordenadas temáticas que forman el sistema ideológico y la cosmovisión general del poeta. De ello es un indicio nada desdeñable la conexión del s. 137 con unos versos del *Inferno* VI. La crítica ha señalado reiteradamente la memoria en el *Canzoniere* de:

*Ed elli a me: "La tua città, ch'è piena
d'invidia si che già trabocca il sacco,
(Inf. VI, 49-50)*

Es el momento culminante del canto. Son las palabras del cortesano florentino Ciacco, sumergido en un maloliente pozo por sus pecados de gula, y cuya conexión con *L'avara Babilonia à colmo il sacco* (s. 137, v. 1) es indiscutible. Sin embargo consideramos decisiva, asimismo, la continuación inmediata del discurso

*seco mi tenne in la vita serena.
(Inf. VI, 51)*

Reminiscencia que si no aparece en la concreción del soneto está sobreentendida en las numerosas composiciones en las que se contrapone la vida serena de Valclusa y la sordidez infernal de Aviñón-Babilonia. Ciacco no ha sido condenado por apartarse de la política, por ser simplemente un hombre de corte sin mayores compromisos con su ciudad, actitud que mantiene aún cuando dice a Dante: *La tua città*, no considerándose conciudadano suyo, está en el pozo por otras razones, por sus excesos en el comer, de los que Petrarca se declara a salvo, por ejemplo en la *Posteritati*. La asociación que ha hecho saltar del mecanismo rememorativo ha sido el mito de la *vita solitaria*, de su imposibilidad tal vez, tanto desde el punto de vista psicológico, por la dificultad de renunciar a los placeres mundanos, la comida para Ciacco, la pasión amorosa para Petrarca, como desde el punto de vista social, pues aún aquellos que se sitúan al margen de los eventos políticos al igual que el personaje de Dante, o los que conscientemente buscan el aislamiento

productivo, como Petrarca esconden dentro de sí la voz del futuro.

La profecía del segundo cuarteto del s. 137 ha suscitado las interpretaciones más variadas, pero que coinciden en identificar al *novo soldan* como un emperador o un papa, al igual que en la *Sine nomine* 19 en la que Petrarca expresa la esperanza de un libertador:

*Aspectando ragion mi struggo et fiacco;
ma pur novo soldan veggio per lei,
lo qual farà, non già quand'io vorrei,
sol una sede, et quella fia in Baldacco.*

(vv. 5-8).

La primera presencia del emisor en el núcleo de la invectiva está estrechamente ligada a las palabras de Ciaccio, con el mismo lexema en posición de rima *come tu vedi, a la pioggia mi fiacco* (v. 54), aunque la oscuridad de la profecía en el *Canzoniere* es más profunda que en la *Commedia*. En ésta última *verranno al sangue*, y los versos sucesivos es bastante probable que se refieran a las luchas que tuvieron lugar en 1300 entre las facciones de los *Bianchi* y los *Neri*, representados por las familias de los Cerchi y los Donati. Al año siguiente Carlos de Valois ocupó la ciudad por orden de Bonifacio VIII, los Donati se hicieron con el poder, y Dante que pertenecía a la facción de los *Bianchi* partió para el exilio.

Las predicciones de Petrarca en cambio, no se pueden interpretar respecto a ningún acontecimiento histórico concreto, fuera de la permanencia de papado en Aviñón. Leopardi con una sinceridad digna de todo elogio comentaba respecto al cuarteto de este soneto:

*Non so se bene o male; ma il luogo è di tanta oscurità che io
non mi attento di mettere innanzi una spiegazione del mio.*

*Solamente dirò che il pronome "quella" si deve riferire a Babilonia e non a "sede"*³²

Explicación de la que se infiere que *Baldacco*, o sea Bagdad, es el lugar de prostitución de acuerdo con el significado común y mítico de tal término en la completa producción de Petrarca, y no *Roma*, según la propuesta de varios comentaristas³³, la cual se basa en la descripción de la destrucción del lugar de corrupción (Aviñón) en el primer terceto.

Carducci desdén las alusiones a la torre de Babel y recuerda al lector simplemente que Benedicto XII ordenó derribar la residencia que tenía en Aviñón, que era insuficiente, y empezó la construcción de un nuevo palacio, el cual sería ampliado por su sucesor Clemente VI³⁴, episodio que ya vimos reflejado en la carta a Guido Sette (*Seniles*, X, 2, 22) en la que Petrarca ponía el acento en el hecho de que la ciudad había tenido que ser circundada de murallas para proteger a los pontífices.

Precisamente pocos meses antes de que Clemente VI muriese, en 1352, Petrarca pasó por uno de los momentos menos agradables de su estancia en Aviñón, ya que tuvo que excusarse con una epístola (*Familiares* IX, 5) ante el obispo de Parma, Ugolino Rossi, a quien habían persuadido de que el poeta intentaba desacreditarle en la corte papal. En la carta cuenta, entre otras cosas, que le habían acusado de nigromante por leer a Virgilio, autor que algunos durante la Edad Media consideraban un mago o un profeta. En otra epístola (*Seniles*, I, 4) afirma que la maldicencia provenía de un cardenal, aunque no lo nombra, y que quizá fuera Pierre des Prez. Pero lo más grave del asunto es que el poderoso Etienne Aubert, el futuro Inocencio VI, no se dejó convencer por Petrarca cuando éste desmintió personalmente tan ridícula acusación. Parece ser que este

fue el motivo de que el poeta no se despidiera de él, siendo ya papa, cuando dejó definitivamente Aviñón en 1353.³

Nos preguntamos ahora si el s. 137 y su indescifrable profecía pudieron influir en los rumores de la supuesta nigromancia del poeta, y si la antipatía del entonces cardenal, pero con serias posibilidades de ser elegido pontífice, Etienne Aubert no estaría originada por una particular interpretación de *novo soldan*. Esto es, que él, nuevo papa, instalaría definitivamente la sede en Aviñón, sin intención alguna de volver a Roma. Nada más ser elegido jefe de la Iglesia, Petrarca le escribió una *Sine nomine*, la 12, llena de lamentos y recriminaciones.

Para demostrar la tesis de una interpretación de este tipo por parte del cardenal y firme candidato a la tiara sería necesaria una rigurosa investigación histórica y filológica, fuera por ahora del alcance del presente trabajo. No obstante, como simple hipótesis parece sugerente porque explicaría el mensaje de los dos primeros cuartetos del s. 137. En el segundo, Petrarca daría rienda suelta a su temor: en el verso 5, con la repetición *mi struggo et fiacco*³⁶. Después (Clemente VI estaba enfermo desde 1351) constata la segura elección de un nuevo papa hostil a los principios de la Iglesia primitiva, por ello lo caracteriza como *soldan*, mandatario de los mahometanos. En el verso 7 expresa su desacuerdo, *non già quand'io vorrei*, con la acción del *soldan*, instaurar una sola sede en Aviñón, aunque nadie pudiese en cuestión que la curia era romana³⁷. El adverbio *quando* no tendría un valor temporal, sino exclamativo, indicaría el disgusto del emisor.

La profecía propiamente dicha estaría concentrada en los tercetos, expresando en los cuartetos simplemente la evidencia de la corrupción y la previsión, que creemos no demasiado difícil para alguien que vivía inmerso en el ambiente de la corte, de quien sería

el nuevo pontífice.

*Gl'idoli suoi sarranno in terra sparsi,
et le torre superbe, al ciel nemiche,
e i suoi torrer' di for come dentro arsi.
Anime belle et di virtude amiche
terranno il mondo; et poi vedrem lui farsi
aureo tutto, et pien de l'opere antiche.*
(vv. 9-14)

El discurso profético carecería de un elemento retórico introductor, la fisura entre la *fronte* y la *sirma* del soneto sería completa en lo relativo al nivel sintáctico de la composición. Usamos términos que son propios de la estancia de canción, aunque algunos preceptistas los apliquen también para el soneto³⁸, debido a que el conjunto tan compacto y homogéneo del tríptico podría representar idealmente un *unicum* a cualquier nivel, incluido el métrico, cada soneto podría funcionar como una estancia de una misma canción.

La elipsis de un sintagma clarificador del tipo "*ma io dico che*", entre los cuartetos y los tercetos, aumenta el valor emblemático de la profecía, al mismo tiempo que la oscurece y la vuelve impersonal. En el *Canzoniere* la voz del narrador es única, Petrarca no tiene la posibilidad de servirse de un Ciaccio que haga de intermediario en su visión del futuro.

El recurso para resaltar la particularidad del mensaje es rítmico. La repetición, en los tercetos, de la consonante dental sorda junto a una vibrante múltiple, aunque esta última se pronuncie uvularmente: *terra, torre, torrer, terranno*, más las otras vibrantes en posición implosiva o intervocálica, dotan de una expresiva fuerza

rítmica a todo el final de la composición.

La reluctancia a aceptar *Baldacco*, cuya rima con *sacco*: *Bacco*: *fiacco* es de proveniencia cómica y totalmente infrecuente en el *Canzoniere*, como sinónimo de Roma está apoyada por *aureo tutto, et pien de l'opere antiche* (v. 14), otro indicio añadido, desde nuestro particular punto de vista, que anula la interpretación de *Baldacco*=*Roma*, porque el mito de la *aurea aetas* no surge de una idea religiosa degenerada con el tiempo, por el contrario, se fundamenta en una cultura que mantiene todo su vigor, la clásica, la cual solo se identifica consigo misma. Mientras que Aviñón (*civitas diaboli*) es denominada con diferentes sinónimos: *Babilonia*, *Dedalo*, *Quinto Labirinto*, *Babele*. . .; *Roma* (*civitas Dei*) es fundamentalmente reacia a cualquier sinonimia.

En el s. 138 hallamos un buen ejemplo de esta actitud frente a las dos ciudades:

*Fontana di dolore, albergo d'ira,
scola d'errori et templo d'eresia,
già Roma, or Babilonia falsa et ria,
per cui tanto si piange et si sospira;
(vv. 1-4)*

Como ha observado Pasquini, en el *incipit* del último soneto del grupo Petrarca lleva a cabo una de las más interesantes operaciones con respecto a la *Commedia*, invirtiendo al negativo los sintagmas *di speranza fontana* (*Paradiso*, XXXIII, 12) y *albergo del nostro disirio* (*Paradiso*, XXIII, 105)³⁹. La fuerza transgresiva de la inversión se evidencia con mucha mayor claridad si se piensa que dichos sintagmas los extrae Petrarca de la oración de San Bernardo a la Virgen y de las palabras del arcángel Gabriel en

honor de María. Si en las otras composiciones, el soneto a la cruzada y las tres canciones, la ausencia de Laura no era sustituida por otra figura femenina protagonista, exceptuando, en la sincronía de la redacción definitiva, la oración conclusiva a la Virgen en la que Laura ocupa un lugar secundario, es la *Medusa* (v. 111); y tal vez el madrigal 54 en el caso de que responda a un episodio galante⁴⁰. En los tres aviñoneses la *putta sfacciata* se contrapone dramáticamente a la figura de la *donna beata* de esta zona del *Canzoniere*, en la redacción Correggio, en especial en las composiciones que van de la canción 70 a la sextina 142.⁴¹

En esta sextina Laura, encarnada en la metáfora luminosa, alcanza unos niveles de sublimación absolutamente alejados de la corporeidad física, no parangonables en ningún caso los elementos lascivos de la personificación de la curia, en cambio en el cercano s. 140 los rasgos contrastantes entre las dos figuras femeninas, la angelical y la malvada, adquieren mayor relieve:

*Quella ch'amare el sofferir ne 'nsegna
e vòl che 'l gran desio, l'accesa spene,
ragion, vergogna el reverenza affrene,
di nostro ardir fra se stessa si sdegna.*

(vv. 5-8)

El tono, aun mediatizado por un salto abismal, no es completamente incomparable. La amada transmutada en la figura beata, con su actitud desdeñosa hacia el ardiente deseo sirve de ejemplo al desviado poeta. La prostituta, todavía en su manifestación como ciudad, es *scola d'errori* (v. 2) *fucina d'inganni* (v. 5), hace proselitismo en los lugares de encuentro.

Suitner justamente ha subrayado el enlace de la personificación de Aviñón en el *Canzoniere* con la tradición infamante medieval, tradición que siguieron Guittone d'Arezzo, Fazio degli Uberti y Dante⁴². No obstante en este soneto es necesario señalar la acumulación de sustantivos relativos a la arquitectura, que se prolongan desde el *incipit* hasta el v. 7, con la totalización final de *di vivi inferno*. Los elementos urbanos están colocados en el primer cuarteto de acuerdo a una disposición que va desde la menor a la mayor medida: *Fontana - albergo - scola - templo*.

En el primer verso del cuarteto siguiente hay dos topónimos simbólicos *fucina - pregon*, para desembocar en la imagen infernal del v. 7. Una tal acumulación arquitectónica trae a la memoria inmediatamente el s. 10 *qui non palazzi, non teatro o loggia* (v. 5) en donde éstos se oponen a los árboles, elementos de la naturaleza, de su particular *locus amoenus*, Valclusa. Pero si en aquel soneto la enumeración contaba con la característica de que eran lugares de encuentro social, en el soneto 138 no existe un rasgo definitorio único, el hilo que les une es una lógica, que como la medida, aumenta la gravedad del error y del engaño. Es una breve simbología topográfica de la degeneración de la Iglesia: desde los orígenes (*Fontana*) a la incubación (*albergo*), desde los pequeños errores (*scola*) a la herejía (*templo*), la agregación social pasa a un segundo plano, ahora los lugares simbolizan sentimientos y desviación. La historia de la Iglesia alegóricamente narrada en el *Purgatorio* XXXII, 36 ss., desde Adán hasta el beso lascivo entre la *puttana sciolta* y el gigante se estiliza para desarrollar una lógica expresionista y una poética intelectualizada.

La metamorfosis de la curia en la meretriz se produce sin solución de continuidad, el *topos* de la personificación de la ciudad

de sobra acuñado y fijado por la tradición inmediata, ya no necesitaba justificación. La diferencia de contenido con la *Commedia* es que esta ramera no se inclina ante un solo señor, el rey de Francia, o todos los reyes de la tierra, como en *Apocalipsis* XVII, 1-3, (el . . . *colei che siede sopra l'acque / puttanezzar coi re* . . . en el *Inferno*, XIX, 107-108); en los *Fragmenta* es ella misma la responsable de sus adulterios . . . *et dove ài posto spene? / negli adùlteri tuoi? ne le mal nate ricchezze tante?* . . . (vv. 11-13).

La diversidad de perspectiva histórica entre Dante y Petrarca respecto al problema de la residencia de la corte papal en Aviñón es evidente en el diferente juicio que emiten acerca de la figura de Constantino. En el primero existe un matiz de comprensión:

*Ahi, Constantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre!*
(Inf. XIX, 115-117)

En el *Canzoniere* la interpretación de la alusión ha dado pie a las más variadas conjeturas:

. . . *Or Costantin no torna;
ma tolga il mondo tristo che 'l sostiene.*
(vv. 13-14)

La interpretación hoy en día más aceptada es que Constantino tiene que soportar su punición eterna por aquel acto con el que se inició la degeneración de la Iglesia. Es lamentable que ninguno de los dos autores, por obvias razones cronológica, pudiesen leer la obra de Lorenzo Valla *De falso credita et ementita Constantini*

donatione declamatio, del 1440, en donde se demuestra que el documento de la donación ,la *dote*, del territorio de Roma al papa Silvestre I (314-336) de parte de emperador es una falsificación del siglo VIII. Los juristas imperiales hacia tiempo que albergaban serias dudas sobre su autenticidad.⁴⁴

Notas

1- PASQUINI, Emilio. *Il mito polemico di Avignone nei poeti italiani del Trecento*, en AA.VV. *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*, pp. 257-309. Accademia Tudertina, Todi, 1981, p. 265.

2- PASSERIN D'ENTRÈVES, Alessandro. *Dante politico e altri saggi*. Einaudi, Torino, 1955, pp. 93-96.

3- Las distintas fases, elaboradas por Luigi Simeoni, por las que atraviesa la política italiana desde que el papado se traslada a Aviñón las recoge Eugenio DUPRE THESEIDER en *Problemi del papato avignonese*. Patron, Bologna, 1961, pp. 101-102.

4- DOTTI, Ugo. *Vita di Petrarca*. Laterza, Bari, 1987, p. 413.

5- DOTTI (1987), p. 351.

6- Sobre la tradición del *vituperium* en las *Sine nomine* y en los tres sonetos antiaviñoneses: Ezio RAIMONDI. *Un esercizio satirico del Petrarca en Metafora e storia*. Einaudi, Torino, 1982 (1ª ed. 1970), pp. 189-198, y Franco SUITNER. *L'invettiva antiavignonese del Petrarca e la poesia infamante medievale*. "Studi Petrarcheschi", 1985, pp. 201-210.

7- PASQUINI (1981), p. 270.

8- AMATURO, Raffaele. *Petrarca*. Laterza, Bari, 1974, pp. 303 y 318.

9- Para las noticias sobre la fecha de composición de los sonetos 136-138: Giosuè CARDUCCI en F. Petrarca *Le Rime*. Sansoni, Firenze, 1984 (1ª ed. 1899), pp. 220-221. Arnaldo FORESTI *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*. Antenore, Padova, 1977, p. 202. Ernest Hatch WILKINS *Vita di Petrarca*. Feltrinelli, Milano, 1987 (1ª ed. it. al cuidado de Remo Ceserani 1964), p. 89. AMATURO (1974), p. 303.

10- SANTAGATA, Marco. *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Il Mulino, Bologna, 1992, para la fecha y función del tríptico, véanse p. 174-175; y PASQUINI (1981), p. 271.

11- DOTTI (1987), p. 104, y también la *Introduzione a Sine nomine. Lettere polemiche e politiche*. Laterza, Bari, 1974.

12- WILKINS (1987), pp. 337-340.

13- AMATURO (1974), p. 303.

14- ELWERT, W. Theodor. *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel "Canzoniere"* en *"Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. I. Dal medioevo al Petrarca"*, p. 389-409. Olschki, Firenze, 1983, p. 397.

15- Para algunas clarificadoras consideraciones sobre el concepto actual de alegoría, se puede consultar el capítulo *Simbolo segno allegoria* en Remo CESERANI-Lidia DE FEDERICIS *Strumenti. Termini, concetti, problemi di metodo en Il materiale e l'immaginario*. Loescher. Torino, 1985, pp. 71-80.

16- El comentario de Carducci respecto a este soneto y las demás noticias en FORESTI (1977), pp. 194-203.

17- Hay una amplia cita y comentario del libro de Henry Cochin, *Le frère de Petrarque* en FORESTI (1977), pp. 197-198.

18- BELTRAMI, Pietro G. *La metrica italiana*. Il Mulino, Bologna, 1991. En la nota 96 de la p. 185 enumera los lugares de rima de *Cristo* en la *Divina Commedia*, que son: Par. XII 71: 73: 75; Par. XIV 104: 106: 108; Par. XIX 104: 106: 108; Par. XXXII 83: 85: 87. La observación sobre el uso irreverente de la palabra en Dante Beltrami la extrae de Francesco D'OVIDIO. *'Cristo' in rima. Rassegna critica della letteratura italiana. I.* 1986, actualmente en *Studi sulla Divina Commedia. I.* Casa ed. Moderna, Caserta, 1931, pp. 337-351. Recordamos de nuevo que en el *Canzoniere* el nombre de *Cristo*, en cuanto *nomina sacra*, no está abreviado, a tal proposito consúltese la nota a la *Introduzione* de Gianfranco CONTINI en *F. Petrarca Canzoniere*. Einaudi, Torino, 1964, p. XXXVII.

19- FUBINI, Mario. *Métrica y poesía*. Planeta, Barcelona, 1970. Traducción de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, de la primera edición italiana de 1962. Para Fubini el soneto, que ya de por sí es amplio en Petrarca, necesita desarrollarse en la canción, que es donde el poeta satisface sus necesidades discursivas, p. 288.

20- PASQUINI (1981) se lamenta en la nota 18 de la p. 271, de que los estudiosos que más se habían ocupado hasta la fecha de la presencia de la *Divina Commedia* en el *Canzoniere*, es decir Gianfranco CONTINI en *Varianti e altra linguistica*. Torino, Einaudi, 1970, pp. 28-29 y 385-388), y Marco SANTAGATA en el artículo *Presenze del Dante "comico" nel "Canzoniere"*, publicado

en 1969 y ahora en *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*. Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 25-78, no hubieran incluido en sus registros los módulos dantescos del tríptico aviñonés.

21- Véase SANTAGATA (1990), p. 25, que pone de relieve el descubrimiento de la nota en el código Ambrosiano H, 14, inf, f. 8 v. , por parte de Giuseppe Billanovich. Para las demás noticias sobre la apostilla al ejemplar de la *Commedia* Michele FEO *Petrarca, Francesco* en *Enciclopedia dantesca* IV. Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1993, pp. 450-458.

22- SANTAGATA (1990), en el capítulo *La canzone delle citazioni*, pp. 327-362, manifiesta su desacuerdo con la interpretación de Francisco RICO en *Vida u obra de Petrarca I Lectura del "Secretum"*. Antenore, Padova, 1974, p. 201. Afirma: "*Rico è senza dubbio nel giusto quando legge nell'omaggio "un reproche a los precursores"; non lo seguo, invece, quando lascia intendere che nella canzone petrarchesca sarebbe sotto accusa l'interna tradizione cortese, provenzale e italiana"*., pp. 340-341. El reproche, en el que están de acuerdo los dos estudiosos, sería respecto a la vanidad y al vacío, desde el punto de vista del cristiano arrepentido, de la poesía amorosa. Para la fecha de composición de la canción, véanse pp. 350-358.

23- En la larga nota 2, p. 26-27, SANTAGATA (1990) asegura que "*L'analisi interna al Canzoniere dimostra infatti che la conoscenza del poema deve risalirne ad anni giovanili, con ogni probabilità quelli del soggiorno bolognese*".

24- Así asevera CARDUCCI (1984) en el comentario al s. 166.

25- ORELLI, Giorgio. *Il suono dei sospiri*. Einaudi. Torino, 1990, pp. 152-154.

26- CORSI, Giuseppe. *Rimatori del Trecento*. UTET, Torino, 1969, pp. 51-52.

27- PASQUINI (1981), p. 279.

28- DOTTI (1974), p. XXXIX.

29- Sin relacionarlos con las composiciones políticas del *Canzoniere* PASQUINI (1981) p. 280 enumera rápidamente la presencia de dichos tópicos en las *Sine nomine*.

30- Para los niveles de funcionamiento de la memoria de Dante en el *Canzoniere*: CONTINI (1970) pp. 385-388 y SANTAGATA (1990), pp. 25-91.

31- RAIMONDI (1977), pp. 189-198.

32- Nota al s. 137 en la edición del *Canzoniere* de 1826. Ahora en F. Petrarca *Canzoniere Introduzione di Ugo Foscolo. Note di Giacomo Leopardi. A cura di Ugo Dotti*. Feltrinelli, Milano, 1992 (1ª ed. 1979)

33- Consúltese CARDUCCI (1984) y sobre todo Giovanni PONTE. F. Petrarca *Rime sparse*. Mursia, Milano, 1990 (1ª ed. 1979). Ponte se adhiere a la interpretación de *Baldacco* como Roma.

34- Además de CARDUCCI (1984), es interesante la explicación sobre la construcción de la residencia de los papas de Aviñón a cargo de Philippe CONTAMINE en *Historia de la vida privada. El individuo en la Europa feudal*, bajo la dirección de Philippe Ariès y George Duby. Taurus, Madrid, 1992, pp. 164-170.

35- DOTTI (1987), pp. 242-244. Fue Carlo SEGRÈ en *Chi accusò il Petrarca di magia?*. "Studi petrarcheschi". Firenze, 1911, pp. 292-316 quien propuso la hipótesis de que el acusador del poeta fuera el cardenal Pierre des Prez.

36- BIGI, Emilio. *Dal Petrarca al Leopardi*. Ricciardi, Milano-Napoli, 1954. Sobre la función de análisis y recomposición psicológica que cumplen las antítesis o los pares de palabras en el *Canzoniere* véanse pp. 1-8.

37- Sobre el hecho de que en Aviñón la curia siempre se considerase romana insiste mucho DUPRÉ THESEIDER (1961), pp. 7-17.

38- ANTONELLI, Roberto. *L'"invenzione" del sonetto. Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*. Mucchi, Modena, 1989, pp.35-75. El autor considera que la forma métrica soneto surge de la estancia de canción aislada, lo que en la lírica provenzal era la *cobla esparsa*.

39- PASQUINI (1981), pp. 271-272.

40- SANTAGATA (1990), pp. 168-169.

41- Enviamos a nuestro comentario a tal propósito en el capítulo anterior y a SANTAGATA (1992), pp. 229-234.

42- SUITNER (1985), pp. 206-207.

43- En la *Sine nomine* 14 hay una larga enumeración de los edificios aviñoneses. Por lo que respecta al s. 10, comentado en nuestro primer capítulo relacionado con los mecanismos

mnemónicos, consúltese también Marco SANTAGATA. *Petrarca e i Colonna, Sui destinatari de R. v. f. 7, 18, 28 e 40*. Pacini Fazzi, Lucca, 1988, pp. 85-117, en donde *palazzi, teatro y loggia* son considerados lugares de encuentro social, p. 87.

44- La observación es de Carlo SALINARI en su comentario del *Inferno* en D, Alighieri. *La Divina Commedia*. Ed. de Carlo Salinari, Sergio Romagnoli, Antonio Lanza. Editori Riuniti, Roma, 1980.

BIBLIOGRAFÍA

1- OBRAS DE FRANCESCO PETRARCA

1.1 Ediciones de las obras completas o antologías

- Epistole* *Epistole di Francesco Petrarca*, ed. de Ugo Dotti, Torino, 1978.
- Opera* *Francisci Petrarchae, Opera quae extant omnia*, Basilea, 1554 (The Gregg Press Incorporated New Jersey, 1965).
- Opere* *Opere di Francesco Petrarca*, ed. de Emilio Bigi, comentario de Giovanni Ponte, Mursia, Milano, 1963.
- Opere latine* *Opere latine di Francesco Petrarca*, 2 vols., Ed. de Antonietta Bufano, UTET, Torino, 1975.
- Poëmata* *Francisci Petrarchae. Poëmata minora quae extant omnia*. Ed. de Domenico Rossetti, II y III. Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1831-1834.
- Prose* *Francesco Petrarca. Prose*. Ed. de Guido Martellotti, Pier Giorgio Ricci, Enrico Carrara, Enrico Bianchi. Ricciardi, Milano-Napoli, 1955.
- Rime* *Francesco Petrarca. Rime, Trionfi e poesie latine*, ed. de Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi, Natalino Sapegno. Ricciardi, Milano-Napoli, 1951.

1.2 Ediciones de las obras citadas

- L'Africa*. Ed. crítica de Nicola Festa, Sansoni, Firenze, 1916 (Ed. nazionale delle opere di F.P., I).
- Il Bucolicum carmen e i suoi commenti inediti*. Ed. de Antonio Avena, Padova, 1906.
- Canzoniere*. Texto crítico e introducción de Gianfranco Contini. Notas de Daniele Ponchiroli, Einaudi, Torino, 1964.
- De remediis utriusque fortune en Opera latina I y Prose*, 606-644.

- De viris illustribus*. Ed. de Guido Martellotti, Sansoni, Firenze, 1964 (Ed. nazionale delle opere di F.P., II).
- De vita solitaria*. en *Opere* I, pp. 262-564.
- De secreto conflictu curarum mearum (Secretum)*, en *Prose*, pp. 21-215. Ed. de Enrico Carrara.
- Epistolae de rebus familiaribus et Variarum*. Ed. de Giuseppe Fracassetti, III, Le Monnier, Firenze, 1863. La *Var.* 48, "*Hortatoria*" en *Epistole*, 892-818.
- Epystole (metrice)*. En *Poëmata*, II y III.
- Rerum familiarum libri Le familiari*, 4 vols., Ed. de Vittorio Rossi y Umberto Bosco. Sansoni, Firenze, 1923-1942 (Ed. nazionale delle opere di F. P., X-XIII)
- Lettera ai posteri (Posteritati e Seniles X, 2)*. Ed. de Gianni Villani, Salerno Editrice, Roma, 1990.
- Rerum senilium libri* en *Opera*, II, pp. 812-1070.
- Sine nomine. Lettere polemiche e politiche*. Ed. de Ugo Dotti, Laterza, Roma-Bari, 1974.
- Triumphus*, ed. de Marco Ariani, Mursia, Milano, 1988.

2- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABBAGNANO, Nicola
1971 *Dizionario di filosofia*. UTET; Torino.
- AGOSTI, Stefano
1993 *Gli occhi le chiome*. Feltrinelli, Milano.
- ALMANZI, Guido
1974 *Estetica dell'osceno*. Einaudi, Torino.
- ALONSO, Dámaso
1959 *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)*, actualmente en *Saggio di metodi e limiti stilistici*. Bologna, Il Mulino, 1965, pp. 305-358.
- AMATURO, Raffaele
1974 *Petrarca*, Roma-Bari.
- ANTONELLI, Roberto
1989 *L'"invenzione" del sonetto*, en *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Mucchi, Modena, pp. 35-75.

- ARIANI, Marco
1988 *Introduzione a F. Petrarca Triumphus*. Mursia. Milano.
- ARIÈS, Philippe- DUBY, Georgio
1992 *Historia de la vida privada. El individuo en la Europa feudal*. Taurus, Madrid.
- AUERBACH, Erich
1956 *Mimesi. Il realismo nella letteratura occidentale*. Einaudi. Torino.
1966 *Studi su Dante*. Feltrinelli, Milano.
- AURIGEMMA, Marcello
1983 *La concezione storica del Petrarca nel primo nucleo del "De viris illustribus" en Dal medioevo al Petrarca*. Olschki, Firenze,.
- AVALLE, d' Arco Silvio
1979 *Le origini della versificazione moderna*, Giappichelli, Torino.
- BACHTIN, Michail
1979 *Estetica e romanzo*. Einaudi, Torino.
1988 *L'autore e l'eroe*. Einaudi. Torino.
- BALDUINO, Armando
1984 *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*. Olschki, Firenze.
- BARBER, Joseph A.
1982 *Il sonetto CXIII e gli altri sonetti a Sennuccio*. "Lectura Petrarce", Olschki, Firenze, pp. 21-39.
- BARBI, Michele-MAGGINI, Francesco
1956 *Dante Alighieri, Rime della "Vita Nuova" e della giovinezza*. Ed. de M. Barbi y F. Maggini. Le Monnier, Firenze.
- BARON, Hans
1968 *From Petrarch to Leonardo Bruni*, University of Chicago Press
1970 *La crisi del primo Rinascimento italiano*. Sansoni, Firenze.
1985 *Petrarch's "Secretum". Its Making and Its Meaning*, The Medieval Academy of America, Cambridge.

- BARTHES, Roland
 1974 *La antigua retórica. Ayudamemoria. Tiempo y contemporáneo*, Buenos Aires.
 1982 *Il grado zero della scrittura*. Einaudi, Torino.
- BEC, Christian
 1967 *Les marchands écrevains. Affaires et humanisme à Florence 1375-134*. Mouton. Paris-La Haya.
- BELTRAMI, Pietro G..
 1991 *La metrica italiana*. Il Mulino, Bologna.
- BEMBO, Pietro
 1966 *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*. Al cuidado de Carlo Dionisotti, UTET, Torino.
- BIADENE, Leandro
 1977 *Morfologia del sonetto*, Le Lettere, Firenze, (1ª ed. 1888).
- BIANCHI, Dante
 1934 *Sulla data della canzone "Italia mia" di Francesco Petrarca* en AA.VV. *Parma a Francesco Petrarca*. Mario Fresching, Parma, p. 226-235.
 1953 *Sul sonetto CII delle "Rime sparse" en "Humanitas" VIII*, pp. 214-423.
- BIGI, Emilio
 1954 *Dal Petrarca al Leopardi*. Riccardi, Milano-Napoli.
 1963 *Introduzione a F. Petrarca. Opere*, E. Bigi e G. Ponte. Mursia, Milano.
- BILLANOVICH, Giuseppe
 1947 *Petrarca letterato. I Lo scrittoio del Petrarca*. Edizioni di Storia e Letteratura. Roma.
 1981 *La tradizione del testo de Livio e le origini dell'Umanesimo*. Antenore, Padova.
- BOCCACCIO, Giovanni
 1965 *Opere in versi-Corbaccio-Trattatello in laude di Dante-Prose latine-Epistole*. Ed. Pier Giorgio Ricci. Ricciardi, Milano-Napoli.
- BOSCO, Umberto
 1946 *Petrarca*. UTET, Torino.

- BRUGNOLO, Furio
1977 *Il Canzoniere di Niccolò de' Rossi II. Lingua, tecnica, cultura poetica.* Antenore. Padova.
- CARRARA, Enrico
1959 *L'epistola "Posteritati" e la leggenda petrarchesca.* "Annali dell'Istituto Superiore di Magistero del Piemonte, III 1929, pp. 318-324, ahora en *Studi petrarcheschi ed altri scritti*, Bottega d' Erasmo. Torino.
- CALCATERRA, Carlo
1931 *Sant'Agostino nelle opere di Dante e del Petrarca* in "Rivista di filosofia neoscolastica", supl. al vol. XXIII, pp.422-499, ahora en *Nella selva del Petrarca*.
1939 *La concezione storia del Petrarca.* Estratto dal vol. IX degli "Annali della Cattedra Petrarchesca". Anno 1939-XVII e 1940-XVIII. Tipocalcografia Classica. Firenze.
1942 *Nella selva del Petrarca.* Cappelli, Bologna.
- CAMMAROSANO, Paolo
1974 *Le campagne nell'età comunale.* Loescher. Torino.
- CAPOVILLA, Guido
1983 *I Madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI).* "Lectura Petrarce", Olschki, Firenze, pp. 5-40.
- CARDINI, Franco
1989 *Egeria la pellegrina* en AA.VV. *Medioevo al femminile.* Laterza, Bari, pp. 3-30.
- CARDUCCI, Giosuè
1876 *Rime di F. Petrarca sopra argomenti storici morali e diversi.* Vigo, Livorno.
- CARDUCCI, Giosuè-FERRARI, Severino
1984 *Prefazione e commento a Le Rime de Francesco Petrarca.* Presentazione de Gianfranco Contini. Sansoni. Firenze. (1ª ed. 1899)

CHIÒRBOLI, Ezio

- 1935 *Questioni petrarchesche. La canzone per la crociata, la canzone dello scorno e il sonetto a Giacomo Colonna defunto* in *Giornale storico della letteratura italiana* vol. CVI, pp. 197-223.

CESAREO, Giovanni Alfredo

- 1898 *Su le "Poesie volgari" del Petrarca*. Rocca San Casciano, Cappelli.

CESERANI, Remo-DE FEDERICIS, Lidia

- 1990 *Il materiale e l'immaginario*, vol. 3. *La società urbana*. Loescher, Torino.

COLLIVA, Paolo

- 1983 *Comune y signorie e principati* in *Dizionario di Politica* a cura di N. Bobbio, N. Matteucci, G. Pasquino. UTET, Torino.

CONTINI, Gianfranco

- 1964 *Preliminari sulla lingua del Petrarca*. "Paragone" II, pp. 3-29, 1951. Attualmente in *Introduzione a F. Petrarca Canzoniere*. Einaudi, Torino, 1964, de donde cito.

- 1970¹ *Varianti e altra linguistica. Una raccolta de saggi (1938-1968)*. Einaudi, Torino.

- 1970² *Letteratura italiana dalle origini*. Sansoni, Firenze.

- 1984 *Presentazione a Le Rime comentadas por Carducci-Ferrari*. Sansoni, Firenze.

CORSI, Giuseppe

- 1952 Ed. de Fazio degli Uberti *Il Dittamondo e le Rime*. Laterza, Bari

- 1969 *Rimatori del Trecento*. UTET, Torino.

COURCELLE, Pierre

- 1950 *Recherches sur les Confessions de Saint Augustin*. Paris.

CREMANTE, Renzo

- 1972 *La metrica*. Il Mulino, Bologna.

CUDINI, Piero

- 1978 *Poesia italiana del Trecento*. Garzanti, Milano.

- D'ADDIO, Mario
1975 *Storia delle dottrine politiche*. E.C.I.G., Genova.
- D'OVIDIO, Francesco
1910 *Versificazione italiana e arte poetica medievale*. Hoepli, Milano
- 1931 *Studi sulla Divina Commedia. I*. Casa ed. Moderna, Casera
- 1986 *'Cristo' in rima*. "Rassegna critica della letteratura italiana", I.
- DA PADOVA, Marsilio
1975 *Il difensore della pace*. UTET, Torino.
- DANIELE, Antonio
1986 *Intorno al sonetto del Petrarca "Il mal mi preme et mi spaventa il peggio" (R.v.f. CCXLIV)*, "Giornale storico della letteratura italiana", CLXIII pp.44-61
- DE SANCTIS, Francesco
1983 *Saggio critico sul Petrarca*. Einaudi, Torino.(1^a ed. 1869).
- DI GIROLAMO, Costanzo
1983 *Teoria e prassi della versificazione*. Il Mulino, Bologna.
- DOTTI, Ugo
1972 *Petrarca a Milano. Documenti milanesi (1353-1354)*. Ceschina, Milano.
- 1974 *Introduzione a F. Petrarca. Sine nomine. Lettere polemiche e politiche*. Laterza, Roma-Bari.
- 1978 *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*. Feltrinelli, Milano
- 1984 *Miti e forme dell'"io" nella cultura di Francesco Petrarca*. "Revue des études italiennes" pp. 74-85.
- 1987 *Vita di Petrarca*, Laterza, Roma-Bari.
- 1992¹ *Introduzione a F. Petrarca Canzoniere* anotado por Giacomo Leopardi. Feltrinelli, Milano (1^a ed. 1979).
- 1992² *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*. Editori Riuniti, Roma.

- DRUPRÉ THESEIDER, Eugenio
 1952 *Roma dal comune di popolo alla signoria pontificia*, Cappelli, Bologna.
 1961 *Problemi del papato avignonese*. Pàtron, Bologna.
- DUCROT, Oswald-TODOROV, Tzvetan
 1983 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, Madrid.
- ECO, Umberto
 1968 *La struttura assente*. Bompiani, Milano.
 1979 *Lector in fabula*. Bompiani, Milano.
 1987 *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Bompiani, Milano.
- ELWERT, W. Theodor
 1983 *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel "Canzoniere"*. "Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca I Dal medievo al Petrarca". Olschki, Firenze.
 1989 *Versificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*. Le Monnier, Firenze (1ª ed. it. 1973).
- FENZI, Enrico
 1971 *Scipione, Annibale e Alessandro nell' "Africa" di Petrarca*. "Giornale storico della letteratura italiana", pp. 481-518.
- FEO, Michele
 1973 *Petrarca, Francesco* in *Enciclopedia dantesca* IV Istituto della Enciclopedia italiana, Roma
 1985 *Il Petrarca ritrovato*. "Reporter", junio.
 1986 *Il Petrarca di Gotha e il poeta in piazza*, "In "Nuovo Veronese", settembre, pp. 28-29.
- FERA, Vincenzo
 1984 *La revisione petrarchesca dell'"Africa"*. "Centro di studi umanistici", Messina.
- FOLENA, Gianfranco
 1979 *L'orologio del Petrarca*. "Libri e documenti" V.

FORESTI, Arnaldo

1940 *Dalle prime alle "seconde lacrime" en "Convivium", 190, pp. 8-35.*

1977 *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca.* Antenore, Padova.

FOSCOLO, Ugo

1979 *Storia della letteratura italiana. Saggi raccolti e ordinati da Mario Alighiero Manacorda.* Einaudi, Torino.

FRUGONI, Chiara

1983 *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo.* Einaudi, Torino.

FUBINI, Mario

1970 *Métrica y poesía.* Planeta, Barcelona. Traducción de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban de la edición original italiana de 1962.

GALLO, F. Alberto

1977 *Storia della musica. Il Medioevo II.* Società Italiana di Musicologia, Torino.

GEROSA, Pietro Paolo

1927 *L'umanesimo agostiniano del Petrarca* Società Editrice Internazionale, Torino.

GORNI, Guglielmo

1978 *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere.* "Lettere Italiane", XXX, gennaio-marzo, pp. 3-13.

1986 *Petrarca Virgini. Lettura della canzone CCCLXVI, "Vergine bella". Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, XCIC; 1986-1987, pp. 201-218.*

GRAMSCI, Antonio

1977 *Quaderni del carcere* IV vols. Edizione critica dell'Istituto Gramsci. Ed. de Valentino Gerratana. Einaudi, Torino.

GUGLIELMINETTI, Marziano

1977¹ *Petrarca e il petrarchismo.* Paravia, Torino.

1977² *Memoria e scrittura. L'autobiografia de Dante a Cellini.* Einaudi, Torino.

- HAUSER, Arnold
1983 *Storia sociale dell'arte*. Einaudi, Torino.
- HAUVETTE, Henri
1934 *Notes pour le commentaire de Pétrarque, La canzone "O aspettata in ciel", extrait, Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Joseph Vianey*. Les presses françaises, pp. 85-92.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
1963 *Estetica*. Einaudi, Torino. (1ª ed. 1836-8389)
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María
1985 *La fusión mítica de Petrarca en Apolo. Aspectos de la poética petrarquesca*. "Analecta Malacitana" VIII, pp. 123-143.
1987 *Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera*. Separata de "Revista de Literatura". Tomo XLIX. Número 98, Julio-Diciembre de 1987, pp. 351-424.
- ILIESCU, Nicolae
1962 *Il Canzoniere petrarchesco e sant'Agostino*. Società Accademica Romana, Roma.
- JAKOBSON, Roman
1977 *"Vocabulorum constructio" en el soneto de Dante "Se vedi li occhi miei"* en col. con P. Valesio, en *"Ensayos de poética"*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, pp. 31-52.
- JORIO, Raffaella
1912 *La canzone "Italia mia" del Petrarca, della sua data e breve commento*. U. Berti e C., Bologna.
- LÁZARO CARRETER, Fernando
1961 *Diccionario de términos filológicos*. Gredos, Madrid.
- LE GOFF, Jacques
1977 *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*. Einaudi, Torino.
1981 *La civiltà dell'occidente medievale*. Einaudi. Torino.
1989 *Gli intellettuali nel Medioevo*. Mondadori. Milano.

LOTMAN, Yuri M.

- 1982 *Estructura del texto artístico*. Istmo. Madrid.
 1985 *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Marsilio, Venezia.
 1987 *Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi en Tipologia della cultura* Y.M. Lotman y B. A. Uspenskij. Bompiani, Milano.

MACEK, , Josef

- 1963 *Racines sociales de l'insurrection de Cola di Rienzo, "Historia"*.

MANN, Nicholas

- 1989 *Estudio Introductorio a F. Petrarca Cancionero*. Cátedra. Madrid. Preliminares, traducción y notas de Jacobo Cortines, pp. 19-126.

MARIANI, Ugo

- 1946 *Il Petrarca e gli agostiniani*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

MARTELOTI, Guido

- 1955 *Introduzione a F. Petrarca Prose*. Ricciardi, Milano-Napoli.
 1983 *Storiografia del Petrarca en Scritti petrarcheschi* ed. de M. Feo y S. Rizzo. Antenore, Padova.

MARTI, Mario

- 1956 *Poeti giocosi del tempo di Dante*. Rizzoli, Milano.
 1961 *Realismo dantesco e altri studi*. Ricciardi, Milano-Napoli.

MARTINELLI, Bortolo

- 1982 *Il "Secretum" conteso*. Loffredo, Napoli.

MENGALDO, Vincenzo

- 1968 D. Alighieri *De vulgari eloquentia*, I, *Introduzione e testo*. Antenore, Padova.

MÖLK, Ulrich

- 1986 *La lirica dei trovatori*. Il Mulino, Bologna.

MOMIGLIANO, Attilio

- 1964 *Introduzione ai poeti*. Sansoni. Firenze, pp. 7-23. Publicado por primera vez en "Annali della Cattedra Petrarquesca", 1937.

- MONTANARI, Fausto
1972 *Studi sul Canzoniere di Petrarca*. Editrice Studium. Roma, (1^a ed. 1958).
- MUSCETTA, Carlo
1975 *Il Trecento. Dalla crisi dell'età comunale all'umanesimo* in Raffaele Amaturo *Petrarca*. Laterza. Roma-Bari, pp.3-35.
- NOFERI, Adelia
1962 *L'esperienza poetica del Petrarca*. Le Monnier. Firenze.
1979 *Il gioco delle tracce*. La Nuova Italia, Firenze.
- PASQUINI, Emilio
1981 *Il mito polemico di Avignone nei poeti italiani del Trecento*. En AA.VV., *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*. Accademia Tudertina, Todi, pp. 257-309.
- PASSERIN D'ENTRÈVES, Alessandro
1955 *Dante politico e altri saggi*. Einaudi, Torino.
- PÉPIN, Jean
1976 *Sant'Agostino e la patristica occidentale in La filosofia medievale*,. dirigida por François Châtelet. Rizzoli, Milano, pp.46-61.
- PETRONIO, Giuseppe
1961 *Storicità della lirica politica del Petrarca*, en AA.VV. , *Petrarca e il petrarchismo*, Minerva, Bologna.
- PICCHIO SIMONELLI, Maria
1978 *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*. "Studia Historica et Philologica" VII, Sectio Romanica 2, Licos Editrice, Firenze.
- PIUR, Paul
1934 *Cola di Rienzo*. Treves, Milano.
- PONTE, Giovanni
1990 *Introduzione a F. Petrarca Rime Sparse*. Mursia. Milano, (1^a ed. 1979).

PÖTERS, Wilhelm

- 1987 *Chi era Laura?. Strutture linguistiche e matematiche nel Canzoniere di Francesco Petrarca.* Il Mulino, Bologna.

QUAGLIO, Antonio Enzo

- 1967 *Francesco Petrarca*, Garzanti, Milano.
1973 *Al di là di Francesca e Laura*, Liviana, Padova.

QUASIMODO, Salvatore

- 1959 *Petrarca e il sentimento della solitudine.*
"All'insegna del pesce d'oro", Giovanni Scheiwillier, Milano.

RAIMONDI, Ezio

- 1947 *Alcune pagine del Petrarca sulla dignità umana*,
in "Convivium", V, pp. 376-393.
1982 *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca.*
Einaudi, Torino (1^a ed. 1970).

RAMOUS, Mario

- 1991 *La metrica.* Garzanti, Milano.

RICCI, Pier Giorgio

- 1965 *Giovanni Boccaccio. Opere in versi-Corbaccio-Trattatello in laude di Dante-Prose latine-Epistole.* Ed. de P.G. Ricci. Ricciardi, Milano-Napoli.

RICO, Francisco

- 1974¹ *Petrarca y el 'De vera religione'*, "Italia medioevale e umanistica" XVII, pp.313-364.
1974² *Vida u obra de Petrarca I Lectura del "Secretum"*. Antenore, Padova,
1978 *Introducción a F. Petrarca,. Obras. I. Prosa, textos, prólogos y notas de P. M. Cátedra, J.M. Tatjer y C. Yarza.* Alfaguara, Madrid.
1988 *Prólogos al "Canzoniere"*. "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, XVIII, 3, pp. 1071-1104.

RIFFATERRE, Michael

- 1983 *Semiotica della poesia.* Il Mulino, Bologna.

- RIQUER, Martín de
1975 *Los trovadores*. Planeta, Barcelona.
- ROMANÒ, Angelo
1955 *Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*. Roma, Bardi.
- ROMANO, Ruggero
1971 *Tra due crisi: l'Italia del Rinascimento*. Einaudi. Torino.
1979 *Peste e recessione economica*, en Remo Ceserani y Lidia De Federicis *Il materiale e l'immaginario*. Loescher. Torino. Pp. 104-108. (Publicado inicialmente en *Storia d'Italia Einaudi*. II, 2, pp. 1819-1824).
- RUSSELL, Bertrand
1992 *Storia della filosofia occidentale*. TEADUE, Milano.
- RUSSELL, Rinaldina
1982 *Generi poetici medioevali*. Società Editrice Napoletana, Napoli, pp. 73-84.
- RUSSO, Luigi
1949 *La politicità del Petrarca*. "Belfagor", vol. IV, pp. 36-61. Casa editrice G. D'anna. Messina-Firenze.
- SALINARI, Carlo
1980 *Comentario del Inferno en D. Alighieri. La Divina Commedia*. Ed. de Carlo Salinari, Sergio Romagnoli, Antonio Lanza. Editori Riuniti, Roma.
- SANT'AGOSTINO,
1992 *Le Confessioni*. Rizzoli, Milano. *Introduzione di Chistine Mohrmann. Testo latino a fronte. Traduzione di Carlo Vitali*.
- SANTAGATA, Marco
1979 *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Liviana, Padova.

- 1988 *Petrarca e i Colonna, Sui destinatari de R.v.f. 7, 10, 28 e 40.* Pacini Fazzi, Lucca.
- 1990 *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca.* Il Mulino, Bologna
- 1992 *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca.* Il Mulino Bologna.
- SAPEGNO, Natalino
- 1952 *Poeti minori del Trecento.* Ricciardi, Milano-Napoli.
- 1965 *La poesia del Petrarca.* Bulzoni, Milano.
- 1983 *Introduzione a Saggio critico sul Petrarca de Francesco De Sanctis.* Einaudi, Torino.
- 1989 *Compendio di Storia della letteratura italiana, vol I, Dalle origini alla fine del Quattrocento.* La Nuova Italia, Firenze.
- SCARPATI, Claudio
- 1968 *Tra Petrarca e Boccaccio: alcune schede biografiche su Sennuccio del Bene en Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali, al cuidado de Francesco Mazzoni.* Olschki, Firenze, pp. 595-604.
- SEGRE, Cesare
- 1985 *Avviamento all'analisi del testo letterario.* Einaudi, Torino.
- 1991 *Lingua, stile e società.* Feltrinelli, Milano.
- SEGRÈ, Carlo
- 1911 *Chi accusò il Petrarca di magia?. "Studi petrarcheschi"*
- SIMONE, Franco
- 1965 *Il Petrarca e la sua concezione ciclica della storia en Arte e Storia. Studi in onore di Lionello Vicente.* Giappichelli, Torino, pp. 387-428.
- SOMBART, Werner
- 1983 *Il borghese. Lo sviluppo e le fonti dello spirito capitalistico.* Longanesi, Milano.
- STEINER, Carlo
- 1904 *Per la data della canzone "Italia mia" en Padova in onore di Fr. Petrarca, Padova, pp. 93-108.*

- STUSSI, Alfredo
1988 *Nuovo avviamento agli studi di filologia italiana.*
Il Mulino, Bologna.
- SUITNER, Franco
1977 *Petrarca e la tradizione stilnovistica.* Olschki,
Firenze.
1985 *L'invettiva antiavignonese del Petrarca e la
poesia infamante medievale.* "Studi
petrarcheschi", pp. 201-210.
- TADDEO, Edoardo
1982 *Petrarca e il tempo. Il tempo come tema nelle
opere latine.* "Studi e problemi di critica
testuale", 25, Bologna, pp. 53-76.
1983 *Petrarca e il tempo. Il tempo nelle "Rime".* "Studi
e problemi di critica testuale", 27. Bologna, pp.
60-108, .
- TATEO, Francesco
1965 *Dialogo interiore e polemica ideologica nel
'Secretum' del Petrarca.* Le Monnier, Firenze.
1974 *L'incremento degli studi classici en Raffaele
Amaturo Petrarca.* Laterza, Bari, pp. 39-70.
- TROVATO, Paolo
1979 *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi
nei Rerum vulgarim fragmenta.* Olschki. Firenze.
- ULLMANN, Walter
1982 *Principi di governo e politica nel Medioevo.* Il
Mulino, Bologna. (1^a ed. 1961).
- VÀVARO, Alberto
1983 *Literatura románica de la Edad Media.* Ariel,
Madrid.
- VERLINDEN, Charles
1973 *Venezia e il commercio degli schiavi proveniente
dalle coste orienti del Mediterraneo in Venezia e
il Levante fino al secolo XV a cura di A. Pertusi.*
Olschki. Firenze, pp. 911 ss.
- VILLANI, Gianni
1990 *F. Petrarca. Lettera ai posteri.* Salerno Editrice.
Roma.

WEISS, Roberto

- 1950 *Barbato da Sulmona, il Petrarca e la rivoluzione di Cola di Rienzo. "Studi Petrarqueschi".* Minerva, Bologna.

WHITFIELD, John H..

- 1949 *Petrarca e il Rinascimento.* Laterza, Bari.

WILKINS, Ernest Hatch

- 1987 *Vita del Petrarca e la formazione del "Canzoniere".* Feltrinelli. Milano. (1^a ed. 1951 1955).

YATES, Frances A. .

- 1972 *L'arte della memoria.* Einaudi. Torino.

ZINGARELLI, Nicola

- 1935¹ *Le idee politiche del Petrarca en Scritti di varia letteratura.* Hoepli, Milano.

- 1935² *Quando e dove fu composta la canzone "Italia mia" del Petrarca. Scritti di varia letteratura.* Hoepli, Milano (1^a ed. 1929), pp. 357-369.

ZUMTHOR, Paul

- 1973 *Semiologia e poetica medievale.* Feltrinelli. Milano.